Abhandlungen
der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
XXX. Band, 2. Abhandlung

Archaisierende griechische Rundplastik

von

Heinrich Bulle

Vorgetragen am 3. November 1917

Mit 8 Tafeln

München 1918
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

Abhandlungen
der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
XXX. Band, 2. Abhandlung

Archaisierende griechische Rundplastik

von

Heinrich Bulle

Vorgetragen am 3. November 1917

Mit 8 Tafeln

München 1918
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

Ältestes bewahrt mit Treue.

Die archaische Kunst der Griechen hat in ihrer Eigenart und Lebensdauer in keiner anderen Kunstentwicklung eine völlige Parallele. Zwar haben wir auch im ägyptischen, im altbabylonischen, im hettitischen Kunstkreis, ja auch im chinesischen frühe Entwicklungsstufen, die man wohl als archaische bezeichnet und mit der griechischen vergleicht. Aber dort sind es Vor- oder Durchgangsstufen, die, wenn einmal überwunden, auch vergessen bleiben. Im Griechischen dagegen ist jene altertümlich frühe Formanschauung, wie sie sich seit etwa 600 vor Chr. in einer Entwicklung von unerhörter Folgerichtigkeit mit dem Naturbild auseinandersetzt, um das Jahr 480 vor Chr. zwar mit ihrer besonderen Problemstellung zu Ende, aber sie ist damit keineswegs erloschen und erledigt. Die späteren griechischen Künstler betrachten den Archaismus nicht so wie etwa Michelangelo die Skulptur vor den Pisani oder wie Rubens die Malerei vor den Eycks betrachtet haben mag, nicht als eine überwundene Kindheit, sondern — und dies ist eine der vielen großen Ökonomien der griechischen Kunst — als lebendiges Eigentum und dauernden Besitz, von dem man immer wieder freudig Gebrauch macht.

Dies geschieht auf dreierlei Weise. Entweder es werden archaische Statuen einfach kopiert, ein mehr äußerlicher, uns hier nicht berührender Vorgang, der dem Handwerk näher steht als der Kunst. Oder es werden altertümliche Kompositionsgedanken und archaische Einzelformen mit jüngeren Gedanken und Formen freischaffend zu einer neuen Einheit verschmolzen; der Künstler verfährt archaisierend. Drittens endlich werden archaische Stilelemente in sich neu gemischt und dadurch fortgebildet, sodaß das Gesamtbild zwar im wesentlichen altertümlich bleibt, dabei aber im ganzen und einzelnen jüngere Empfindung verrät. Diese Werke nennen wir archaistisch.

Das dritte Verfahren tritt vorwiegend in der handwerklichen und für Massenbedarf bestimmten Reliefkunst auf, wo zu tektonisch-dekorativen Zwecken die strengen Liniaturen der alten Zeit besonders willkommen sind und wo sich aus einem Geschmack für das Zierliche heraus manche neuartige Formen logisch aus den alten entwickeln, so der Zehenstand und die sog. Schwalbenschwanzzipfel der Gewandung. Dieser Vorgang in der Reliefkunst, der schon früh[1]) und zunächst in enger Anlehnung an das Archaische einsetzt,

[1]) Eduard Schmidt hat in einer grundlegenden Arbeit die Entstehung eines archaistischen Zwölfgötterreliefs um 450 vor Chr. nachgewiesen; Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur, Taf. 660. Jetzt aus dem Pariser Kunsthandel in amerikanischen Besitz gelangt.

mündet sehr bald in eine eigene formale Gesetzlichkeit ein[2]). Er bleibt, als eine Art künstlerischer Wucherung, von dem jeweils gleichzeitigen Stilgefühl weit unabhängiger als die altertümelnde Rundplastik, ja fast selbständig. Während aber für diese archaistischen Reliefs vieles gearbeitet ist und man schon jetzt ohne große Schwierigkeiten ihre historische Entwicklung zusammenfassen könnte, ist das ganze Problem für die Rundplastik überhaupt noch kaum aufgeworfen worden, wohl weil es hier weniger unmittelbar hervortritt; denn die auffallenderen archaistischen Werke werden hier bei weitem überwogen von den nur in höherem oder geringerem Grade archaisierenden. Dieses, sowie die grundsätzlich verschiedene Stellung zu der zeitgenössischen freien Kunst machen es nötig, die Frage für die Rundplastik gesondert zu stellen und für sie zunächst einmal die Grundlinien zu umreißen, ohne das Material gleich erschöpfen zu wollen.

Da von den Rundwerken dieser Art kaum eines äußerlich datiert ist, so können wir zu einer methodischen Grundlage nur dadurch gelangen, daß wir nach inneren Gesetzmäßigkeiten historische Reihen aufzustellen suchen, in welchen ein einzelner künstlerischer Grundgedanke in seinem Fortleben durch das ganze Altertum verfolgt wird, eine Methode, die mehr und mehr für die gesamte Erforschung der griechisch-römischen Plastik in den Vordergrund treten muß neben das bisher vorwiegende Verfahren, die erhaltenen Werke möglichst um überlieferte Künstlernamen gruppieren zu wollen, was nur zu oft zu subjektiver Unsicherheit verurteilt bleibt.

Eine wichtige, ja entscheidende Vorfrage wäre dabei zu erledigen: nichts Geringeres als das ganze Wesen und die Geschichte des römischen Kopistentums. Denn wir besitzen nun einmal die Mehrzahl aller alten Werke nur in Kopien. Seit Jahrzehnten ist dies die brennendste Frage in der antiken Kunstforschung. Aber sie kann bislang von jedem einzelnen nur immer persönlich beantwortet werden, da leider noch kein Forscher die schwere Last der umfassenden methodischen Lösung auf sich genommen hat. So müssen Einfühlung und künstlerischer Instinkt einstweilen ersetzen, was uns an tatsächlichen Grundlagen fehlt. Ein Mittel, um diesen Unsicherheiten entgegenzuarbeiten, sehe ich in der hier versuchten Methode, bei der Anordnung der Entwicklungsreihen zunächst weniger nach Einzelheiten, als nach dem Gesamtaufbau der künstlerischen Formanschauung zu fragen. Das Wesen und die Rolle der Einzelform innerhalb des Gesamtgedankens ergibt sich dann von selbst.

Für das Problem des Fortlebens einer älteren Formensprache ist es endlich von entscheidender Bedeutung, ob es sich dabei um ein späteres Wiederaufgreifen ausgelebter Stilformen handelt — ähnlich wie im 19. Jahrhundert die historischen Stile, hier allerdings mangels eines eigenen, der Reihe nach wieder durchgemacht wurden —, oder ob die altertümliche Formanschauung innerhalb bestimmter sachlicher und künstlerischer Aufgaben eine ununterbrochene Fortentwicklung in unmittelbarem Anschluß an die archaische Periode

[2]) Schon im 4. Jahrhundert. Vgl. u. a. die Viergötterbasis in Athen; A. von Netoliczka, Österr. Jahreshefte 17 (1914), 128 Abb. 12. — Panathäische Preisamphoren seit 340 vor Chr.; von Brauchitsch, Panath. Preisamph., 57 f. — Nach Furtwänglers Beobachtung (Statuenkopien 10 (534) Anm. 2) findet sich das älteste Auftreten eines gekünstelten „Schwalbenschwanzzipfels“, wie er der Rundplastik fast völlig fremd bleibt, auf einer Elfenbeinzeichnung aus der Krim zusammen mit Zeichnungen attischen Stils um 400 vor Chr. (Antiquités du Bosphore Cimmérien, Taf. 80, 16. Vgl. Bulle, Schöner Mensch[2], Taf. 311). Wolters macht mich darauf aufmerksam, daß das in der Abbildung falsch gestellte Stück zu einer fliegenden Nike oder Gorgo von archaischem Typus mit aufgebogenen Flügeln zu ergänzen ist.

erfahren hat. Kekule vertrat mit Recht die zweite Ansicht, aber ohne sie zu belegen oder zu begründen[3]). Auch Hauser[4]) äußerte sich: „Die „archaistischen“ Formen sind eine so logische notwendige Weiterentwicklung der echt archaischen Kunst, daß es schwer fällt, zu glauben, diese Konsequenz sei erst nach einer langen Unterbrechung gezogen worden.“ Trotzdem neigte er, wo in bestimmten Denkmälerklassen die unmittelbare Fortsetzung nicht nachweisbar war wie bei den panathenäischen Preisamphoren, zur Annahme einer willkürlichen späteren Wiederaufnahme[5]) — was für Einzelfälle natürlich denkbar ist —, so daß Furtwängler ihn auch für seine eigene Anschauung in Anspruch nehmen konnte: „Diese Kunst ist keineswegs eine direkte Fortsetzung der archaischen, sondern sie knüpft nur an den zierlich entwickelten archaischen Stil künstlich an[6]).“ Andererseits sah ja aber gerade Furtwängler selbst in Kallimachos, dem allzu zierlichen Katatexitechnos, der doch dem 5. Jahrhundert angehört, den Schöpfer des archaistischen Stils und häufte auf seinen Namen eine verschiedenartige Fülle archaisierender und anderer Werke[7]), dadurch seinen Beurteilern leichte Angriffspunkte bietend.

Wenn nun unseren Entwicklungsreihen tatsächlich die Logik innerer Gesetzmäßigkeit innewohnt, so ist damit auch die historische Frage beantwortet. Denn es ist unwahrscheinlich, ja unmöglich, daß eklektische Spätlinge ganze Reihen von Werken hätten schaffen können, bei denen archaische Elemente immer wieder mit dem Formgefühl einer ganz bestimmten jüngeren Periode der griechischen Kunst zu einer neuen Einheitlichkeit verbunden erscheinen. Dies hieße sonst, römischen Eklektikern nicht nur eine Genauigkeit historischer Kenntnisse, sondern auch eine Feinfühligkeit der schöpferischen Instinkte zutrauen, die beide ebenso unwahrscheinlich wie unbelegbar sind. Als erwünschte Gegenprobe haben wir dann tatsächlich eine kleine Anzahl von Werken, die sich als aus Anempfindung gräzisierenden Geistes entstanden zu erkennen geben, und andere die den Stempel eines äußerlich handwerklichen Eklektizismus tragen. Die eigentlichen römischen Neuschöpfungen dagegen, wie sie von der Basis des Ahenobarbus über die Ara Pacis und die großen Reliefhistorien besonders des 1. Jahrhunderts nach Chr. hinüber zum hadrianischen Klassizismus und in die antoninische Zeit sich verfolgen lassen, ganz zu schweigen von den römischen Porträts, alle diese wachsen in einer völlig anderen künstlerischen Empfindungs- und Formenwelt. Für die nachfolgenden Betrachtungen fuße ich daher durchaus auf Furtwänglers Anschauung, „daß der größere Teil der in Italien gefundenen Skulpturen [dieser Art] aus Kopien nach archaistischen Originalen älterer Zeit besteht[8])“.

I. Promachostypus.

Eine erste Sicherheit vom unmittelbaren Weiterleben altertümlicher Formen gibt uns der Hermes Propylaios des Alkamenes, der in der bekannten Kopie antoninischer Zeit aus Pergamon inschriftlich gesichert ist[9]). Über Gesichtszügen von der weichen

[3]) Kekule, Gruppe des Künstlers Menelaos 41. Weniger entschieden Griech. Skulptur[2] 56.

[4]) Hauser, Neu-attische Reliefs 168. [5]) a. O. 158.

[6]) Furtwängler, Statuenkopien im Altertum, Abh. Bayer. Akad. 1. Kl. Bd. 20 Abt. 3 S. 534 (Sonderdruck S. 10).

[7]) Meisterwerke 201 f. [8]) Furtwängler, Statuenkopien 9 (533).

[9]) Altertümer von Pergamon VII Taf. 9, Text 48 f. Springer-Michaelis-Wolters, Handbuch[10] I 288 Abb. 525.

Großheit der phidiasischen Kunst wölben sich Buckellöckchen, wie sie zuletzt 477 vor Chr. der Harmodios des Kritios und Nesiotes trägt. Und der Bart, obwohl weich gewellt, behält den eckig geschlossenen Umriß der archaischen Zeit bei. Dieser archaisierende Hermes ist für uns der wichtigste Vertreter — bei seinem illustren Aufstellungsort in den athenischen Propyläen vielleicht auch der Stammvater — eines unübersehbaren Geschlechts ähnlicher Köpfe, das sich in ununterbrochener Folge bis ans Ende des 2. Jahrhunderts nach Chr. und weiter verfolgen läßt, was eine Aufgabe für sich ist.

Ebenso können wir die dreigestaltige Hekate des Alkamenes auf dem Nikepyrgos in Athen als archaisierendes Werk in Anspruch nehmen, wenn sich auch ihre Urgestalt in der bunten Fülle der Abwandlungen nicht ohne weiteres rein zu erkennen gibt[10]). Doch wird uns hier die entwicklungsgeschichtliche Einreihung wesentliche Hilfe bringen (Nr. 38, 39). Da ferner die Nachrichten über Kallimachos' Künsteleien eine archaisierende Art zum mindesten nicht unwahrscheinlich machen[11]), und da schließlich auch die Anmut des Kalamis etwas Ähnliches wenigstens möglich erscheinen läßt, so ist als historische Grundlage gesichert, daß um und bald nach 450 vor Chr. archaische Formen lebendig fortlebten.

Als getreue Kopie eines bedeutenden Werkes dieser Epoche erkennen wir die (1) (Taf. 1) Athena in Promachosstellung aus Herculaneum im Nationalmuseum zu Neapel[12]). In dem eng und gleichmäßig gefalteten Übergewand mit schlichten gleichmäßigen Zickzackendigungen schließt der Gewandtypus sich unmittelbar an Werke an wie die große Nike auf der athenischen Akropolis[13]), und es ist kein Zug darin, der nicht auch in archaischer Zeit vorkommt. Die an den Armen heraushängenden Teile des Chitons hingegen — an dem die seltene Variante eines Überschlags, wie sie besonders bei den strengen Schalenmeistern vorkommt[14]), hier auf den Ärmelteil ausgedehnt ist — sind weich und füllig stilisiert, ein wenig strenger aber ganz in der Art wie bei der Athena Farnese und ihren Verwandten[15]). Das Gorgoneion ist genau gleich dem an der Athena Lemnia[16]). Die Ägis samt Schuppen und Schlangen entspricht im übrigen der an der Parthenos, an welche auch der Kopf sowie die Art der Schulterlocken erinnern. Doch stehen die Gesichtszüge, sowie der Kranz flächig gelegter Locken um die Stirn in ihrem Wesen etwa dem Kassler Apoll näher. Der Pegasos am Helm ist streng in die Fläche geschmiegt und der

[10]) Petersen, Archäol.-epigr. Mitt. a. Österr. 1880, 144 f. Näheres unten Anm. 74, 76a.

[11]) Das kapitolinische Relief darf bei dem unsicheren Charakter der Künstlerinschrift nicht zum Ausgangspunkt genommen werden. Neue Abb. Brunn-Bruckmann Taf. 654 links.

[12]) Guida Ruesch 101. Gefunden im November 1753 zwischen den Eingangssäulen einer Exedra am kleineren Peristyl der Villa Suburbana; Comparetti e de Petra. Villa Ercolanese dei Pisoni, Taf. 24, quarta explicacion h. — Der Kopf sitzt mit einem rechts etwas zu hohen modernen Zwischenstück auf, ist aber zugehörig, denn die Lockenstilisierung unter dem Helmrand und auf der Schulter stimmen überein. Auch ist im Fundverzeichnis Webers von 1750—54 nichts von Kopflosigkeit gesagt (Comparetti 223h); Nixon sah die Statue schon 1754 mit Kopf (ebenda 249). — Ergänzt außer dem Halsstück der rechte Unterarm, sowie der linke mit dem entsprechenden Teil der Ägis. — Abg. Comparetti Taf. 19, 1 S. 227 Nr. 81. Waldstein, Herculaneum, Taf. 20. Phot. Brogi 5107, danach Abb. 1.

[13]) Dickins, Cat. Acrop. Mus. 690. Studniczka, Siegesgöttin, Taf. 2, 10.

[14]) z. B. bei Hieron, Wien. Vorlegebl. A 1; 2; 4 u. ö.

[15]) Neapel Guida Ruesch 133. Arch. Jahrb. 27 (1912) Beil. 2 Abb. 6 (Preyss).

[16]) Groß abgeb. Österr. Jahresh. 16 (1913), 20 Abb. 12 (Schrader).

Helmbusch selbst von schlichtestem Relief. Nur in der Zuspitzung des Helmrandes über der Stirn und in dem gezackten Kragenstück über der Ägis kündigt sich etwas wie archaisierende Zierlichkeit an. Hier sind also, und zwar an den ausdruckgebenden Teilen der Gestalt, ganz reine Züge der attischen Kunst um 450 vor Chr. verbunden mit einem rein archaischen Gewand- und Bewegungsbild, das den Aufbau hergibt. Diese Verschmelzung aber ist erfolgt nicht als äußerliche Kompilation[17]), sondern mit einem einheitlichen Formgefühl für gehaltene Flächigkeit, wie es der archaische Grundaufbau erforderte. Der Gesamteindruck ist denn auch, wenn nicht von der Kraft echt archaischer Werke, so doch voll rhythmischer Klarheit und Grazie. Eine solche Neuschöpfung einem „stilmischenden“ späten Kopisten zuzuschreiben, hieße ihm nicht nur die feinste Kenntnis, sondern auch das geschlossene Formgefühl der Zeit um 450 vor Chr. zutrauen. Durch welche Beweggründe andererseits einer der Meister um Phidias zu dieser Gestaltung gelangen konnte, liegt auf der Hand. Es ist der uralte Promachostypus, wie ihn z. B. auch die panathenäischen Preisamphoren fortsetzen, an welchem der Künstler, sei es aus innerer Frommheit, sei es aus Auftrag, die archaische Grundform mit dem veränderten Lebensgefühl der eigenen Zeit erfüllte.

Der genannte Typus, monumental verwertet schon in dem Giebel des alten Athenatempels peisistratischer Zeit, hat dann am Ende des Archaismus eine Abwandlung erfahren in der (2) (Taf. 1) Athena des äginetischen Westgiebels[18]), die wir als Archegetis einer Reihe jüngerer Schöpfungen ansprechen dürfen. Gegenüber dem älteren ionisch-attischen Typus des stehenden Mädchens bedeutet die Gewandlösung an dieser Gestalt insofern etwas Neues, als hier jede Diagonalbewegung aufgehoben ist. Statt der Schrägführung der Zipfel des Überhangs sind über der Körpermitte zwei gleich lange kleine Zwischenenden eingefügt, die, zusamt dem dritten Kurzzipfel auf der linken Hüfte, mit ihren auf genau gleicher Höhe liegenden oberen Ansätzen der Zickzackfalten eine energische Horizontalbewegung geben. Diese, im Zusammenklang mit der breiten ausladenden Querachse des Ägisrandes über der Brust, ist das bewußte Gegenspiel zu den energischen, durch die senkrechten Ägisränder verstärkten und zusammengefaßten Vertikalen, aus denen die ganze Figur aufgebaut ist und die durch die leichte Schweifung der freien Langzipfel nur wenig gemildert werden. Durch diese Gestaltung auf den rechten Winkel bekommt der Formaufbau eine ungemein klare, fast phantasielose Tektonik[19]). Ganz ähnlich, wenn auch nicht so konsequent durchdacht, ist die Horizontal-Vertikal-Tendenz bei der auch zeitlich ganz nahestehenden (3) Athenabronze der Meleso in Athen[20]), die die Schreitbewegung des Promachostypus beibehält. Wenn übrigens an der äginetischen Athena die Auswärtswendung von linkem Fuß und Bein wie es jetzt scheint tatsächlich nicht durch den Zwang des Giebelraums zu erklären ist, so hätten wir, da die Beindrehung in dem übrigen, streng frontalen Aufbau der Gestalt unbegründet, wenn nicht fast disharmonisch ist, hier das

---

[17]) Musterbeispiel für eine solche ist die kleine Sitzfigur der Münchner Glyptothek 471 (alte Nr. 206a) mit ihrem strengen Kopf und freien Gewandmotiven. Wolters, Illustr. Kat. Taf. 19.

[18]) Glyptothek A 19 (alte Nr. 74). Brunn-Bruckmann Taf. 23.

[19]) Dies rechtwinkelige tektonische System wirkt dann sehr stark weiter, sowohl in der peloponnesischen Kunst, besonders dem „Peplostypus“, wie in der phidiasischen, z. B. an der Parthenos.

[20]) Stais, Musée nat. I (1910) Nr. 6447. Studniczka, Ἐφημ. ἀρχ. 1887 Taf. 7. Collignon, Griech. Plast. I 371 Abb. 177.

Beibehalten eines Restes aus dem älteren Schreittypus, trotz völliger Veränderung der sachlichen Aufgabe und der rhythmischen Bewegungstendenz. Das wäre dann das merkwürdigste Phänomen: das Archaisieren einer archaischen Gestalt.

Die äginetische Athena erfährt eine unmittelbare Fortbildung im Sinne des 5. Jahrhunderts, mit Wiederaufnahme des Schreitmotivs, in der (4) (Taf. 1) „Dresdner Pallas“[21]). Die Anordnung des Überhangs, die hinten weit hinabreichende, den Kontur des Ganzen mitbestimmende Ägis, der gerade Mittelstreif haben hier die gleiche Anordnung, nur sind alle Verhältnisse ins Leichtere verschoben, man möchte sagen gemildert. Der Aufbau ist schlanker und zusammengefaßter, der Langzipfel nicht abgespreizt, dagegen die Querachse durch den neueingeführten Schlangengürtel nochmals betont. Was an archaischer Kraft verloren geht, wird wieder an Grazie gewonnen und die Gesamterscheinung ist durch eine gewisse zahme Schönheit der Athena von Herculaneum (1) anfs nächste verwandt, wodurch sich die Datierungen gegenseitig stützen. Auch das Gorgoneion ist von gleichem Typus wie dort[22]), und der verlorene Kopf würde dem der Herculanerin gewiß ganz ähnlich sehen, was durch die weichgewellten Schulterlocken bestätigt wird. Sein Typus ist in einer vorzüglichen kleinen (5) Bronzewiederholung im British Museum erhalten[23]), die in allem wesentlichen mit der Dresdner Statue übereinstimmt, und an der sich auch die Zuspitzung des Helmrandes wiederfindet. Die Gigantenkämpfe am Mittelstreifen der Dresdner Statue (Taf. 1)[24]) haben Motive, die zum Teil für die Zeit zwischen 470 und 450 vor Chr. besonders charakteristisch sind, so die halb einknickenden Besiegten im 3., 9. und 11. Felde, ferner die Göttinnen des 5. und 6. Feldes mit ihrer einfachen Peplostracht. Die Göttin des 8. Feldes zeigt eine archaische Gewandanordnung vereinfacht. Der linke Kämpfer im 4. Felde ist der Beilschwinger aus dem olympischen Westgiebel. Motive, die erst später als die Mitte des 5. Jahrhunderts denkbar wären, finden sich nicht. Wieder also müßte, wenn ein römischer Eklektiker diese Zutaten gemacht haben sollte, ihm die feinsinnigste Kenntnis derjenigen Kunststufe zugetraut werden, die unmittelbar auf den Archaismus folgt. Auffällig schlecht in der Arbeit und ohne jeden rhythmischen Zusammenhang mit dem übrigen sind die Falten des Chitons zwischen den Füßen. Das

---

21) Friederichs-Wolters Nr. 444. Abg. Overbeck, Griech. Plast.[4] I 256 Abb. 69. Brunn-Bruckmann Taf. 149. J. H. S. 1912 S. 44. — Füße ergänzt, jetzt abgenommen.

22) Groß abgeb. Österr. Jahresh. 16 (1913), 21 Abb. 13. Zu dem etwas spielerischen Schlangenkranz um das Gorgoneion kenne ich keine Parallele; es sieht aus, als sei die Maske aufgesetzt auf ein besonderes Fellstück mit Schlangenfransen, also eine Wiederholung der Ägis im kleinen. — Auf dem von Schrader a. gl. O. Taf. 1 veröffentlichten Relief Lanckoronski, Athena als Grenzwächterin, bewahrt sowohl das Gorgoneion in seinen gefletschten Zähnen, wie der Hermenkopf in den gravierten Haarlinien an Bart und Oberkopf altertümlichere Formen als das übrige Relief hat, ein zweifellos bewußtes Archaisieren. Auch für die Behandlung des Peplos mit den zahlreichen, ganz parallelen, schmalen körperlosen Längsfalten, die denen an der Herculaner Athena im Wesen nächstverwandt sind, möchte ich an ein gewisses absichtliches Archaisieren glauben. Dann erklärt sich auch der zuerst befremdende Eindruck von Flauheit, den man empfängt, wenn man das Stück als Arbeit um 465 vor Chr. denken soll, was Schrader wie mir scheint überzeugend dargetan hat.

23) Brit. Mus. Cat. Bronzes Nr. 191 Taf. 29. Murray, Hist. Greek Sculpt. I Taf. 10, 1. Studniczka, Ἐφημ. ἀρχ. 1887, 137. — Eine schlecht erhaltene Wiederholung in Wien, R. von Schneider, Album d. Antikens. des A. H. K. Taf. 25, 1 (gewiß nicht echt archaisch, wie der Text meint).

24) In Zeichnungen bei Overbeck, Kunstmythol., Atlas, Taf. 5, 5; in photographischer Nachbildung nach Abguß J. H. S. 1912 Taf. 1 S. 43 (Finn). Die Originalaufnahmen Taf. 1 verdanke ich P. Herrmann.

findet die lehrreichste Aufklärung, wenn wir wieder die aus Athen stammende Bronze im British Museum vergleichen. Denn dort fehlt dieser Gewandteil. Das Urbild war also eine Bronzestatue, die wahrscheinlich in Athen stand. Indem der Marmorkopist für die Standfestigkeit an den Füßen ein Zwischenstück brauchte, stellte er zugleich seinem eigenen Können das deutlichste Zeugnis aus. Auch für die eigentümlichen Reliefverzierungen des Gewandes, die in der Kleinbronze begreiflicherweise fehlen, gewinnen wir jetzt eine Erklärung. War das Urbild Bronze, so begreift sich, daß der Mittelstreif statt wie gewöhnlich mit Malerei — die auch bei der äginetischen Athena an dieser Stelle hinzuzudenken ist — mit Flachreliefs verziert sein konnte, was in der Wirklichkeit einer erhabenen Stickerei aus Edelmetallfäden entsprochen haben wird[24a]).

Einen erheblichen Schritt weiter führt die (6) (Taf. 1) Athenastatue von Orte in Villa Albani[25]). Zu ihrer Beurteilung ist vorauszuschicken, daß die Kopie[26]) sehr hart und trocken gearbeitet ist, zudem durch Putzen gelitten hat. Störend sind die schlechten Ergänzungen von Armen und Helm. Hingegen sind die Teile von den Knieen abwärts nicht ungeschickt wiederhergestellt, da man sich die Faltenmotive kaum viel anders vervollständigen kann. Es ist zunächst eine Vereinfachung der Dresdner Pallas, indem bei sonstiger Gleichheit des Aufbaus der Überhang nur in zwei Endigungen fällt, die breitflächig die Körpermitte beherrschen. Das Wesen des Gewandes ist sodann vollständig in das der phidiasischen Kunst umgebildet: freihängende Steilfalten mit groß und natürlich gewellten Rändern, etwa wie an der rechten Seite der Parthenos und Lemnia, womit die Steilfalten des unteren Gewandteils in völligem Einklang stehen. Das Gorgoneion, vom „mittleren" Typus[27]), mit herausgestreckter Zunge wie am Schilde der Parthenos, hat die im 5. Jahrhundert noch seltene Beflügelung[28]) und nähert sich in den nicht mehr verzerrten Gesichtszügen etwas dem „schönen" Typus. Die Ägis hat den spitzen Halsausschnitt wie bei der Parthenos, der Athena Albani mit dem Fellhelm u. a. Sachlich und formal entsprechen also diese Dinge der Kunst um und bald nach 450 vor Chr. und ohne den Kopf würde man nur an einer gewissen Steifheit der Linienführung und Magerkeit der Falten das Archaistische herausfühlen. Hingegen ist der Kopf völlig in archaischen, durch die Kopie noch dazu sehr hart geratenen Formen gehalten und Arndt stellt ihm mit vollem Recht den Kopf der äginetischen Westgiebel-Athena gegenüber[29]), neben dem sein Formenaufbau nur um ganz weniges jünger wirkt. Auch seine Schulterlocken sind dem Nackenschopf der äginetischen Athena nächstverwandt. Hier hat also ein Künstler um 450 vor Chr., vielleicht ein äginetischer (Arndt), umgekehrt wie die vorigen, den Gesamtaufbau im Sinne der reifen Kunst neu durchgebildet, hingegen im Kopf das Ältere fast völlig bewahrt, also

---

[24a]) Obwohl Finn a. O. 53 meint, das Motiv des Gottes in Feld 9 sei jünger als das 5. Jahrhundert — was nicht zutrifft —, so denkt er selber an die Nachbildung einer bekannten Metopenreihe und bemerkt richtig, die bisweilen getadelte Wiederholung gleicher oder ähnlicher Motive sei kein Gegenbeweis, da dies in Gigantomachiezyklen öfter vorkomme, z. B. auf der Schale des Aristophanes und Erginos. Wiener Vorlegebl. I Taf. 5.

[25]) Brunn-Bruckmann 653. Helbig-Amelung, Führer durch d. Samml. klass. Altert. in Rom³ II 1866. Friederichs-Wolters 445.

[26]) Als Nachbildung eines griechischen Originals nahm sie auch Studniczka Ἐφημ. ἀρχ. 1887, 137, 3.

[27]) Furtwängler bei Roscher, Myth. Lex. I 1718. [28]) Ebenda 1721, 45.

[29]) Brunn-Bruckmann, Text zu Taf. 653 Fig. 3/4.

mit der gleichen Gegensätzlichkeit des Gefühls für Kopf und Körper, wie sie an den äginetischen Giebeln zu beobachten ist.

Einen anderen Ausgangspunkt im Archaischen hat eine (7) (Taf. 1) Athenastatue in Palermo[30]). Hier ist der geläufigste Gewandtypus der Korai (am Überhang rechts zwei Langzipfel, links ein Kurzzipfel) durch eine breite Kragenägis mit rundem Halsausschnitt, die hinten weit hinabreicht, zur Athena gemacht. Die Längsfalten sind in demselben Sinne verfeinert und körperloser geworden wie an der Herculaner Promachos (1). Unter der linken Achsel drängt sich in weicher Masse ein Faltenstück hervor, das nach Arndt „in der Epoche des Phidias am Platz sein würde", was auch von den Schulterlocken gilt. Statt Kopistenwillkür erkennen wir auch hier eine organische Fortbildung, die zeitlich mit der Herculanerin gegen 450 vor Chr. anzusetzen wäre. Was der Kopist tat, war höchstens die Anbringung zu vieler kleiner rilliger Formen in den Langzipfeln, für welche Manier wir ein noch deutlicheres Beispiel in dem Spestorso vom Viminal (27) finden werden.

Bedürfte es noch einer Bestätigung für die innere Fortbildungsfähigkeit solcher Typen, so gewinnen wir sie in einer auf dem gleichen Grundgedanken beruhenden (8) (Taf. 1) Athena im Louvre[31]), wo das Ganze in der Anlage beibehalten, aber in ein völlig anderes Temperament umgesetzt ist. Die Proportionen sind verjüngt, die Falten mit starker Schattenwirkung und Überschneidung durchgearbeitet, die Ägis verkleinert und schräg gelegt, wodurch der schräge Falbelrand oben am Gewand sichtbar wird. Die umgerollten, pathetisch bewegten Ränder der Ägis geben die Datierung: wir haben in einer allerdings sehr groben Kopie die aufgeregte Art der späthellenistischen Zeit vor uns. Ohne daß die allgemeinen Liniaturen wesentlich geändert wären, ist das Ganze mit einem plastischen Leben von intensivster Dreidimensionalität erfüllt, das in stärkstem Gegensatz steht zu der „Einansichtigkeit" der Palermitaner Athena, und das auch trotz der groben Arbeit, die besonders an der Ägis deutlich ist, eine erhebliche Wirkung tut.

Als erwünschte Gegenprobe zu dieser Ansetzung besitzen wir einen Fall, wo der gleiche Typus nun wirklich von einem römischen Eklektiker „benutzt" worden ist. In einer (9) (Taf. 1) Frauenstatue der Villa Albani[32]) ist die Athena zu einer für uns nicht benennbaren Frau geworden. An der Stelle, wo die Ägis fehlt, wußte der Künstler sich nicht anders zu helfen, als daß er sämtliche Längsfalten gleichmäßig sich gegen den Halssaum totlaufen ließ, ein sachlich unmögliches[33]), künstlerisch ganz leeres Motiv. Durch diese gleichmäßige Liniierung wird der Oberkörper von der nüchternsten Öde. Im übrigen sucht der Künstler in den Falten etwa die schlichte Flächigkeit zu erreichen, die an der Herculaner Athena so vornehm wirkt, bringt aber durch naturalistische Einwölbung der

---

30) Arndt-Amelung, Einzel-Aufnahmen antiker Skulpturen Nr. 554. — Kopf nicht zugehörig; Arme, Unterschenkel ergänzt.

31) Clarac III 319, 843 = Reinach, Répert. de la statuaire I 162, 2. Fröhner, Notice de la sculpture du Louvre 111. Phot. Giraudon 1132. — Kopf mit Zwischenstück aufgesetzt; nach Clarac könnte er zugehörig sein, was nach der Photographie nicht wahrscheinlich ist. Die ergänzten Unterarme jetzt abgenommen.

32) Sitte, Österr. Jahresh. 15 (1912), 272 Abb. 178. Arme ergänzt.

33) Die Falten müßten oben durch ein Halsqueder gehalten sein, wie an der etruskischen Bronzestatuette in Wien bei v. Sacken, Bronzen des Münz- und Antikenkabinetts Wien I Taf. 17, 1 = Rép. II 650, 3.

Faltenrücken wieder einen falschen Ton hinein, ohne damit die trockene Langeweile des Ganzen zu beheben. Es ist eine akademische Figur in des Wortes wahrster Bedeutung. Im Kopf hat sich der Verfertiger offenbar als Neuschöpfer gefühlt[34]). Mit einer geläufigen altertümlichen Frisur verbindet er Gesichtszüge, die in ihrer unbestimmten Süßlichkeit offenbar die Wirkung des archaischen Lächelns haben sollen, zugleich aber den Anspruch naturalistischer Korrektheit erheben.

Diesem Kopf geistesverwandt und auch in Einzelheiten wie den fünf Rosetten am Stirnband zu vergleichen, aber von größerer plastischer Energie ist der Kopf der (10)
(Taf. 1) Isis aus dem pompejanischen Isistempel[35]), für welche die Baudaten die Entstehung zwischen etwa 80 vor Chr. und 79 nach Chr. sichern. Arndt vergleicht den ähnlichen Charakter des Kopfes der Neapler Artemis, die Studniczka als Kopie nach dem
(10a) Kultbilde des Menaichmos und Soidas in Kalydon-Patras nachzuweisen gesucht hat und die in augusteischer Zeit sehr beliebt war[36]). Für den albanischen Kopftypus trifft die Ähnlichkeit noch mehr zu. Somit können wir diese Art eines versüßlichenden eklektischen Archaisierens in das Ende der Republik und die frühe Kaiserzeit setzen. Wenn Sitte für jenen Kopftypus den Namen des Pasiteles nennt, so möchte ich solch schwächliche Leistung von diesem zweifellos doch nicht ganz geistlosen Manne, dessen Wesen uns heute allerdings unklarer ist denn je, lieber fern gehalten wissen. Die pompejanische Isis ist auch im übrigen von gleicher Manufaktur und gleichem Geiste wie die albanische Statue. Ein feister ägyptisierender Körper ist äußerlich mit archaisch-griechischem Faltengeriesel überzogen, ein widerlicher Gesamteindruck. Der Gegensatz solch leerer Handwerkstoppelei zu der Reihe der organisch archaisierenden Werke liegt auf der Hand.

II. Spestypus.

Eine gleiche Entwicklungsreihe bietet der sogenannte Spestypus, dessen herkömmliche Bezeichnung nach seinem Vorkommen auf römischen Münzen wir der Einfachheit halber für die ganze Gruppe beibehalten[37]). Es ist wieder jener verbreitetste der Koraitypen mit dem schräg zwischen der Brust überschneidenden Obergewand, wie er auch den Promachostypen zu Grunde liegt, nur daß hier das Seitwärtsziehen des langen Gewandteils mit der einen Hand, das Vorstrecken des Attributs, meist einer Blüte, in der anderen von dem Urbild beibehalten wird. Den Ausgangspunkt bilden auch hier nicht die mancherlei älteren Abwandlungen, sondern die letzte, man möchte sagen, korrekteste Formulierung.

---

[34]) Sitte hat zwei in allem wesentlichen übereinstimmende Repliken beigebracht, in Wien in Sammlung v. Matsch und im British Museum, a. O. Taf. 3—4 Abb. 172 ff.

[35]) Brunn-Bruckmann Taf. 656 Text Fig. 2; 3. Zum Tempel Overbeck-Mau, Pompeji S. 105. Mau, Pompeji^2 S. 177. Wolters bemerkt mir hierzu: „Daß die Statue erst aus der Zeit der römischen Kolonie stammt, beweist die Inschrift mit ihrer Erwähnung der Dekurionen. Wenn die Vermutung richtig ist, daß der Weihende identisch ist mit dem Urheber der Wahlempfehlung CIL. IV 785, so ist sogar ihre Entstehung in noch jüngerer Zeit gesichert, CIL. IV S. 8."

[36]) Neapel Guida Ruesch 106. Studniczka, Röm. Mitt. 3 (1888), 277 f. Athen. Mitt. 14 (1889) S. 133. Sie ist auch auf einem Wandgemälde des Hauses bei der Villa Farnesina kopiert, Mon. d. Inst. XII 29, 1. — Corolla numismatica in honour of Head, S. 104.

[37]) Inschriftlich als Spes bezeichnet ist eine nicht publizierte Statue, die ehemals in den Magazinen der Villa Ludovisi war (Schreiber, Antike Bildwerke der V. L. Nr. 292) und die eine gewöhnliche römische Kopie ohne archaisierende Motive sein dürfte, so wie die Statue der Münchner Glyptothek 173 (alt 51) es ist.

die der Gedanke am Ende des Archaismus gefunden hat, für uns am besten vertreten durch (11) (Taf. 3) die Akroterfiguren von Ägina[38]). Der Typus hat große Beständigkeit. Er wird sehr oft wiederholt wie er ist, und es hängt dann fast nur von der Beurteilung der Meißelarbeit ab, in welche der jüngeren Epochen ein Stück zu setzen sei. Da dazu strenggenommen stets eine neue Untersuchung an den Stücken selbst nötig wäre, seien die nachfolgenden Beurteilungen mit Vorbehalt gegeben.

An die Spitze gehört die schöne (12) (Taf. 3) Spesfigur der Villa Albani[39]), die als archaisches Original gilt. Die Verscheuerung der Oberfläche und eine leichte Putzung des Gesichts erschweren das Urteil. Doch scheint mir schon eine gewisse Trockenheit der Falten und besonders die lineare Schärfe an den rilligen Strahlenfalten, die von der Linken ausgehen, auf jüngere Arbeit zu deuten. Mehr noch der Kopf, dessen breiter weicher Aufbau Köpfe wie die der olympischen Giebelskulpturen voraussetzt. Auch das knorpelige Ohr wirkt fleischiger als im Archaischen. Die alte Sitte des Meniskos ist beibehalten. Danach dürfte es eine griechische Arbeit des 5. Jahrhunderts sein, die dem Ende der archaischen Epoche auch zeitlich noch recht nahesteht.

Eine Vorstellung, wie eine griechische Hand gegen Ende des 5. Jahrhunderts die archaischen Falten formt, gibt uns (13) (Taf. 2) der kleine Torso eines Xoanons vom argivischen Heraion, wenn Waldstein ihn mit Recht der Iliupersis im Giebel desjenigen Tempels zuweist, in dem Polyklets Hera stand[40]). In der archaischen Anordnung ist nichts geändert, doch sind die Falten in einer geschlossenen rundgewölbten Masse zusammengehalten, so daß sie den brettartigen Charakter verlieren und mit dem Körper in unmittelbarer plastischer Beziehung stehen. Weitere Schlüsse lassen sich jedoch bei der Kleinheit und dem schlechten Erhaltungszustand des Stückes nicht ziehen.

Sehr sprechend ist dagegen das Wesen eines (14) (Taf. 2) Frauentorsos von Stamata[41]). Auch hier ist kein eigentlich jüngeres Motiv eingeführt. Aber die Parallelfalten des Überhangs sind übermäßig schmal und zahlreich geworden; sie sind kantig und ohne eigene Körperlichkeit gegeneinander abgetreppt, und man erkennt die strichige gewandte Meißeltechnik, wie sie viele attische Grabreliefs des 4. Jahrhunderts zeigen. Die Schulterlocken fallen großgewellt in weichen Windungen; an denen auf der linken Schulter erkennt man die gleichen schnittigen Meißelbahnen wie am Gewand. Der Nackenschopf hat den härtesten kantigen Umriß wie kaum je im Archaischen, aber im stärksten Gegensatz dazu steht seine fast nur gravierte Innenzeichnung, die nicht nur ohne Schema, sondern von der individuellsten Flüssigkeit ist. Ähnlich sind die Wellenfalten des Chitons. Bei treuster Bewahrung der alten Gesamtform haben wir also im einzelnen das Formgefühl einer Epoche, die auf malerisch-weiche Bewegtheit der Oberfläche ausgeht. Ich glaube, daß damit der Ansatz ins 4. Jahrhundert gegeben ist.

Einzureihen ist hier (15) eine Statue im Museo Torlonia[42]), bei der die herabhängende Linke einen langen Narthexstengel an den Körper andrückt, also jedenfalls eine

---

[38]) Furtwängler, Ägina, Taf. 98, 149, 150.

[39]) Brunn-Bruckmann Taf. 651. Helbig-Amelung, Führer[3] II 1864.

[40]) Waldstein, The Argive Heraeum I 149 Abb. 76.

[41]) Amer. Journ. Arch. 5 (1889) Taf. 12.

[42]) Museo Torlonia Nr. 492. Rép. II 637, 6. Der archaistische Kopf nicht zugehörig nach Furtwängler, Glyptothek S. 57, Anm. zu Nr. 51.

Kultfigur; ferner ein (16) Torso aus Rhamnus im British Museum[43]) und (17) ein weiterer ebenda aus Athen[44]). Doch muß mangels zuverlässiger Abbildungen das Urteil ausstehen.

Es folgen einige Figuren griechischen Fundorts, bei denen die Spes in eine Beckenträgerin umgewandelt ist, die im heiligen Bezirk Weihwasser bereit hält wie der Knabe des Lykios mit dem Perirrhanterion auf der athenischen Akropolis (Paus. I 23, 7). Es sind (18 (Taf. 2), 19, 20) drei Torsen in Athen und Eleusis[45]) und ein ihnen nächstverwandter (21) im British Museum unter den Elgin Marbles, also sicher ebenfalls aus Griechenland[46]). Die archaischen Formen sind hier mit derber Sicherheit gehandhabt, brav handwerklich, ohne eigene Empfindung, aber auch ohne Künstelei und Entstellung. Die gedrehten Schulterlocken des eleusinischen Stücks (18) lassen der Datierung Spielraum etwa vom Ende des 4. Jahrhunderts bis in die frührömische Zeit. Es sind Beispiele, wie ehrsame griechische Handwerker der jüngeren Zeit das Archaische sahen. Um so bedauerlicher ist, daß keine Köpfe erhalten sind.

Im übrigen ist der Spestypus seit dem 4. Jahrhundert beliebt als kleine Nebenfigur bei Gottheiten, die sich daran anlehnen. Bisweilen bewahrt er auch da seine altüberlieferten Züge getreu, wie bei der (22) (Taf. 3) polychromen Aphrodite etwa frühhellenistischen Stils aus Pompeji[47]), erfährt aber z. B. bei dem (23) Dionysos Hope[48]) und der (24 = 40) (Taf. 5) Artemis von Larnaka[49]) schon eine charakteristische Umbildung durch Betonung der Mittelvertikale, wovon später zu sprechen ist (Abschnitt III).

Für Rom ist offenbar das Kultbild der Spes in ihrem Tempel am Forum Holitorium[50]) von grundlegender Bedeutung gewesen, denn auf dieses gehen die Münztypen zweifellos zurück. Der im ersten punischen Kriege gelobte und geweihte Tempel wurde mehrfach durch Blitzschlag und Feuersbrunst zerstört, aber stets wieder hergestellt, zuletzt durch Germanicus im Jahre 17 nach Chr.[51]). Da die Bilder der Spes auf Münzen nicht vor Claudius auftreten, geben sie also vermutlich ein nach der letzten Zerstörung in augusteischer Zeit aufgestelltes Kultbild wieder[52]). Doch reichen die Münzen, da sie untereinander kleine Abweichungen zeigen, nicht aus, um statuarische Nachbildungen sicher nachzuweisen[53]).

---

[43]) Clarac V 821 A, 2069 C = Rép. I 494, 6 = II 653, 9, hier mit der Angabe „aus Rhamnus". Es ist demnach die Nummer 154 im Brit. Mus. Cat. Greek Sculpt., obwohl dort das Zitat aus Clarac fehlt. Vgl. auch Athen. Mitt. 15 (1890), 65 Anm.

[44]) Brit. Mus. Cat. Greek Sculpt. I 153. Clarac 821a, 2069a = Rép. I 494, 3.

[45]) Revue arch. 1908 I, 198 Abb. 6—8. Davon Abb. 6 = Arndt-Amelung E. A. 1299 = Rép. III 184, 2.

[46]) Brit. Mus. Cat. Greek Sculpt. I 153. Clarac V 821 A, 2069 B = Rép. I 494, 5.

[47]) Arch. Zeitung 1881 Taf. 7, danach Baumeister, Denkm. des Klass. Altert. III Taf. 47.

[48]) Roscher, Myth. Lex. I 1133 Abb. 14. Gerhard, Ges. akad. Abh. Taf. 32, 5. 6. Clarac IV 695, 1614.

[49]) Klein, Praxiteles 317 Abb. 59. — Vgl. Nachtrag.

[50]) Nicht in Frage kommen kann das vor den Stadtmauern gelegene kleinere Spesheiligtum in der nach ihm ad spem veterem genannten Gegend. Hülsen-Jordan, Röm. Topogr. I 3, 364.

[51]) Wissowa bei Roscher, Myth. Lex. IV 1296, 21 f. Hülsen-Jordan a. O. I 3, 511 f.

[52]) Bernoulli, Aphrodite 73, wo die Münztypen aufgezählt sind. Dazu die Elpis auf einer alexandrinischen Münze des Domitian, Brit. Mus. Cat. Greek Coins Alexandria S. 36 Nr. 291 = Roscher IV 1296 Abb. = Daremberg-Saglio IV 1431 Abb. 6514.

[53]) Möglicherweise war das Kultbild in dem Typus unserer Statuen 32—34 gearbeitet. Denn die claudische Münzdarstellung (Cohen, Médailles Impér. I² Taf. 10, 91), die von den späteren abweicht, stimmt ungefähr mit jenen überein und kehrt auf Campanareliefs häufig wieder (v. Rhoden-Winnefeld, Archit.

Unter den erhaltenen Werken steht voran die ausgezeichnete (25) (Taf. 3) Bronzestatuette aus Sammlung Castellani im British Museum[54]), die sich im Aufbau von einer archaischen Statue[55]) höchstens durch etwas schlankere Proportionen unterscheidet. Selbst im Kopf sucht der Künstler das alte Formensystem festzuhalten, wenn sich auch hier wie in den Schulterlocken seine an weichere Form gewöhnte Hand deutlicher verrät. Das Ganze aber hat jene feine Eleganz gewonnen, wie sie mit der Liebe eines echten Klassizisten zur alten Kunst verbunden zu sein pflegt und wodurch eben doch etwas Neues aus dem alten Werke wird, sodaß wir nicht eigentlich von Kopie sprechen können. Die reiche Ausstattung mit Silbereinlagen am Gewandsaum, mit Diamanten in den Pupillen verstärkt das. Soviel wir sehen, liegt der Höhepunkt so sorgfältig-eleganter Bronzetechnik — der bei den Gemmen sein Gegenstück hat — in der augusteischen Zeit.

Wesentlich gröber ist die (26) (Taf. 3) sog. Aphrodite Antheia in der Nationalbibliothek in Paris[56]). Im Typus ganz gleich, kommt doch in dem schlecht verstandenen Motiv des Chitons auf der linken Schulter, in dem trockenen Zickzack der Randfalten, in dem unrhythmischen Schwung des seitwärts gezogenen Mittelstreifens etwas handwerklich Hartes hinein. Der Kopf trägt ein phantastisch großes Diadem aus altertümlichen Palmetten, für das sich immerhin ein archaisches Vorbild denken ließe. Dagegen hat das Stirnhaar die „Negerfrisur" hellenistischer Zeit[57]). Hier mischt sich also so viel Fremdartiges ein, daß man an eine Entstehung im Südosten, in Ägypten oder Syrien denken muß (vgl. S. 16, 31).

Ins echt Römische führt uns wieder die große (26a) (Taf. 3) Dianastatue von Trastevere im British Museum[58]), die ein kleines Reh auf der Linken hält. Hier hat der Kopf eine Wellenfrisur und Gesichtszüge etwa von der Mitte des 5. Jahrhunderts, aber in weichlicher Stilisierung, dazu ein allzuzierliches, allzulocker aufgesetztes Palmettendiadem eigener jüngerer Erfindung, das mit der Kopfform nicht recht verschmolzen ist. Als Vorbild für den Körper nahm der Künstler jenen selteneren archaischen Typus, bei dem als drittes Gewandstück ein Mäntelchen um Unterkörper und vorgestreckten Unterarm gelegt ist[59]). Aber die Wiedergabe der reichen Faltenmotive ist von der lieblosesten Nüchternheit, mit aufdringlicher Betonung der linearen Elemente und ohne jedes Gefühl für die plastische Schwingung. Man möchte fast glauben, daß ein reiner Steinmetz den

---

Terrak. d. röm. Kaiserzeit = Antik. Terrak. IV 1 Taf. 9; 21, 1; 63, 1; 101, 1; 121). Das würde noch an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn die inschriftlich bezeichnete Statue der Villa Ludovisi (Anm. 37) damit übereinstimmte, was nach der Beschreibung möglich, aber nicht sicher zu behaupten ist.

54) Brit. Mus. Cat. Bronzes Nr. 192 Taf. I. 55) z. B. Dickins, Cat. Acrop. Mus. Nr. 598.

56) Babelon-Blanchet, Bronzes ant. de la Bibl. nat. Nr. 265 mit Abb. Gaz. arch. 5 (1879) Taf. 16 (stilistisch ungenau, das Diadem ergänzt). — Ähnliches Figürchen mit entsprechendem Diadem Babelon 266.

57) Schreiber, Ath. Mitt. 1885 Taf. 11; 12. Die Frisur bei gräko-ägyptischen Isisstatuetten Catal. Caire; Edgar, Greek Bronzes Taf. 4 Nr. 27669. 27671. 27673. Dazu die „libysche Perücke" der ägyptischen Königin im Antiquarium Communale in Rom, Helbig-Amelung³ I 1037; Delbrück, Antike Porträts, Taf. 28. Ferner der gräko-ägyptische Kopf aus schwarzem Granit, als „Berenike in höherem Alter" gedeutet, in Wien, v. Schneider, Album der Antiken-Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, Taf. 13, 1. — An dem herculanischen Bronzekopf der sog. Berenike sind alle Locken und der Hinterkopf modern nach Six und Pernice, Österr. Jahresh. 11 (1908), 217.

58) Brit. Mus. Cat. Greek Sculpt. III 1560 Taf. 2. Rép. II 650, 2. Phot. Mansell 1360.

59) Vgl. Dickins, Acrop. Mus. 615.

Körper mechanisch zu kopieren bekam, wogegen der eingesetzte Kopf von einem keineswegs empfindungslosen Eklektiker hinzugeschaffen wurde. Dessen Wesen ist dem zu (9) besprochenen Sitteschen Kopftypus verwandt, obwohl er in seinem milden Ernst als Leistung weit über jenem steht.

Wenn man die Arbeit an dem Gewand dieser Artemis als ein „unselbständiges Kopieren" bezeichnen kann, so lehrt uns ein (27) (Taf. 2) Torso vom Viminal im Konservatorenpalast[60]), wie stark durch eine allgemeine Kopistenmanier das Vorbild in seinem Charakter verändert werden kann. Es ist wieder das einfache Spesmotiv ohne Mäntelchen. Aber die archaischen Falten sind nicht in ihrer Flächigkeit belassen, sondern durch zahlreiche Rillen auf den Faltenhöhen „reicher" gemacht. Dazu sind namentlich an den Langzipfeln die Falten bisweilen vervielfacht. Am Schrägteil steigert sich das zu wulstiger Unklarheit. Auch an Frauenstatuen nach Motiven des 4. Jahrhunderts findet sich oft diese „Bereicherung" und man wird nach diesem Merkmal eine besondere Kopistenschule zusammenstellen können. Die Gesamtwirkung am Torso vom Viminal ist kleinlich und unerfreulich. Wegen der fleißigen trockenen Glätte wird man ihn am ehesten in hadrianische Zeit setzen.

Ein freieres eigenes Arbeiten mit archaischen Motiven bietet die reizende Bronzestatuette der (28) (Taf. 4) Athena von Chantilly[61]). Sie schreitet mit erhobenen (jetzt fehlenden) Armen, aber die Gewandanordnung bleibt die gleiche wie an den Akroterien von Ägina. Dadurch gerät an der rechten Körperseite auch der zweite Langzipfel des Überhangs, der jenseits des Armes herabfallen müßte, oben an die Vorderseite der Schulter, sodaß hinten ein dritter hinzukomponiert werden mußte. Am Schrägteil findet sich die auch am vorigen Stück zu beobachtende Neuerung, daß die Falbeln nicht abwärts fallen, sondern sich in Zickzackwindung der Richtung des Wulstes anschließen, was sachlich kaum ausführbar wäre. Aber der Künstler hat hier die alten Elemente mit so viel Klarheit und Feinheit neugeordnet und läßt das reiche Gefältel des Überhangs sich von dem schlichten und ruhig behandelten Unterteil so wirksam abheben, daß eine Leistung von höchstem Geschmack herauskommt. Der zierliche Kopf, nach Gesicht und Haaranlage auf der Grundlage des 5. Jahrhunderts gemacht, fügt sich auf das glücklichste in diesen Gesamteindruck, sodaß wir hier von einer innerlich einheitlichen Schöpfung reden dürfen, in der mit alter Formensprache ein Neues von feiner persönlicher Empfindung entstanden ist. Man möchte sich die delikate Modellierkunst des Arkesilaos etwa so denken. Daß in der Tat ein bekanntes Werk zu Grunde liegen muß, zeigt die fast völlig übereinstimmende (29) Replik in der Sammlung Cook in Richmond[62]).

---

[60]) Bullet. com. 9 (1881) Taf. 5. Helbig-Amelung[3] I 970. Rép. II[2] 637, 7. Carrarischer Marmor.

[61]) Mon. Piot. 4 (1887) Taf. 1; 2; S. 5 f. (Heuzey). Gef. bei Besançon in einer Felsspalte in der Nähe der gallo-römischen Stadt Vesuntio, zusammen mit einer Replik des Florentiner Zeustypus (Amelung, Florentiner Antiken 7; Overbeck, Kunstmyth., Zeus 145) und einer Fortuna, alle ehemals in Sammlung Pourtalès (Cat. des objets d'art du Comte de Pourtalès 1865 Nr. 533; 556; 634). Der Zeus abg. Antiques du Cabinet Pourtalès, Taf. 3 = Reinach, Rép. II 10, 3.

[62]) Nur in nebensächlichen Faltenzügen und in der Halsstellung abweichend. R. Oberarm, Helmwand und -busch erhalten. Arbeit gröber. Cecil Smith and C. A. Hutton, Coll. Cook Taf. 28 (24). Burlington Exhibition (1904), Taf. 41, A, 7 = Rép. IV 169, 3 = 172, 4. Vgl. Rép. IV S. XII. Michaelis, Ancient Marbles S. 627, 18.

In anderen Neuschöpfungen erscheint die Behandlung archaischer Elemente weniger organisch gelungen. In der (30) (Taf. 4) Spes Rinaldi im Berliner Museum[63]) fehlt den einzelnen Gewandmotiven der innere Zusammenhang. Der Schrägteil läuft unverstanden in gleicher Breite über die Schulter; in der Körpermitte ist sowohl am Überhang wie am Langteil des Himations eine betonte Mittelfalte stark plastisch durchgeführt, und trotzdem hält die gesenkte Linke ein breit zur Seite gezogenes Gewandstück, das nun wie besonders angesetzt wirkt. An der rechten Seite hängt unterhalb des Langzipfels nochmals ein langes Stück in Zickzackbahnen bis auf den Boden herab, das ebenfalls mit dem Seitwärtszug auf der linken Seite unvereinbar erscheint. Die künstlerische Gesamtwirkung ist denn auch eine mosaikartige: zwar trockene Klarheit, weil jeder Gewandteil in sich sauber herabgeht, aber keine innere Rhythmik. Doch scheint diese Erfindung schon älter und hier nur mit römischer Trockenheit durchgeführt, da sie bereits an der Nebenfigur des (23) Dionysos Hope vorkommt, der seiner ganzen Erscheinung nach ein Werk frühhellenistischer Zeit ist[64]).

Eine besondere Stellung nimmt eine (31) (Taf. 4) Bronzestatuette ein, die als angeblich aus Korfu stammend im Piräus für das athenische Nationalmuseum beschlagnahmt wurde[65]). Die Gestalt schreitet mit abgestreckter linker und erhobener rechter Hand; die Gewandordnung ist ähnlich wie bei der Artemis des Menaichmos und Soidas. Doch hängt das Obergewand in merkwürdig gehäuften Motiven. Der Überhang hat vier wagrecht endende Kurzzipfel, von denen der an der rechten Hüfte von den vorigen nicht durch ein aufsteigendes Zickzacksystem, sondern nur durch eine unklare Eintiefung getrennt ist. Unter diesem tritt dann ein schwächlicher Langzipfel auf die rechte Seite des Unterschenkels heraus, dem — mit sonderbar unklaren Übergängen an den unteren Rändern — ein zweiter Langzipfel auf der Höhe des rechten Oberschenkels entspricht. Darunter kommt dann erst der eigentliche Langteil des Gewandes mit stark betontem Mittelstreif zum Vorschein. Am Schrägteil des Obergewandes ist der Falbelsaum aufgegeben zugunsten eines eigentümlichen Liniengeschlängels, dem ein ganz ähnlicher Faltencharakter am Chiton, besonders bei den über dem linken Unterarm auseinanderstrebenden Teilen entspricht. Über den Füßen schiebt sich der Chiton in dichten Querwellen zusammen. Im übrigen hat der Künstler manchen archaischen Einzelzug bewahrt, so die Ärmelspitze unter dem rechten Ellenbogen und das Durchscheinen der Chitonfalten auf der rechten Schulter. Dies bringt er aber auch an, wo es nicht hingehört, nämlich vorn an dem rechten Unterschenkel. Dem Ganzen haftet eine gewisse Schwülstigkeit an, indem das Gewand massiger und fülliger um den Körper liegt als wir es sonst bei römischen archaisierenden Arbeiten gewohnt sind. Die Lösung gibt der Kopf. Die Haaranordnung erinnert wieder an die Negerfrisur alexandrinischer Werke[66]). Und tatsächlich findet sich die genaueste Analogie

---

[63]) Beschr. der Skulpt. 284. — Eine Wiederholung des Typus ist im Museo Torlonia Taf. 124 Nr. 481; Fußstellung und Gewandanordnung im Gegensinn, jedoch die Armhaltung gleich. Kopf neu.

[64]) Roscher, Myth. Lex. I 1133 Abb. 14.

[65]) Veröffentlicht Mon. Piot. 2 (1895), 157 Taf. 16 und 17 von de Ridder, der sie unbegreiflicherweise für ein Original der Zeit um 470 erklärt. — Nach Wolters' Mitteilung wurde das Stück später vom Athenischen Museum dem Eigentümer zurückgegeben und war dann im Kunsthandel bei Branteghem, der es einmal in München anbot. Jetziger Ort unbekannt.

[66]) Siehe Anm. 57.

zu diesen tüllenartig ineinandergesteckten Locken und ihrem staffelweisen Absetzen am Hals und im Nacken bei zwei südöstlichen Frauenporträts: der vermutlichen Berenike I auf einer Gemme Tyskiewicz[67]) und der Kleopatra I von Syrien (125—121 vor Chr.) als Isis auf Münzen[68]). Auf der Gemme sind sogar das Haarband und die gedrehten Haarsträhne auf dem Oberkopf völlig gleich. Die Gesichtszüge der Statuette sind indifferent süßlich, mit Anklängen an Altes. Bei der außerordentlichen Seltenheit der Haartracht glaube ich, daß hier eine alexandrinische oder syrische Arbeit der hellenistischen Zeit vorliegt[69]). Dafür erhalte ich nachträglich eine erfreuliche Bestätigung durch die Beobachtung von Wolters, daß die Statuette eine Isis oder besser Isispriesterin darstellt. Denn der abgebrochene Gegenstand in der Rechten wurde von ihm am Original als Sistrum erkannt und die Linke hat offenbar das Wassereimerchen des Isiskultes getragen.

Es muß ihr ein berühmtes größeres Bild zu Grunde liegen, das auch in Italien bekannt war. Denn das Schema der Gewandanordnung erscheint, umgearbeitet in den präzisen Stil des römischen Archaisierens, in drei halblebensgroßen Marmorstatuen italischer Herkunft, einer (32) (Taf. 4) Marmorstatuette der Sammlung Barracco in Rom[70]), einer (33) Athenastatuette der Sammlung Chigi in Siena[71]) und einer (34) (Taf. 4) Athenastatuette im Museum antiker Kleinkunst zu München[72]), die in allen Hauptsachen übereinstimmen. Das ruhige Standmotiv der Isis-Bronze ist ein Schreiten geworden und das gewöhnliche Anfassen des Gewandes mit der Linken kommt wieder hinzu. Mit Ausnahme der dadurch notwendigen Änderung der Falten zwischen den Beinen und am linken Oberschenkel ist jedoch die Anordnung der Gewandmassen wie dort, besonders in der auffallenden Zusatzfalte auf dem rechten Bein. Nur ist in den Marmorwerken das Verfließende und Massige der Bronzestatuette jenem sauberen und scharfen Auseinanderlegen der einzelnen Gewandstücke gewichen, das uns auch bei der Spes Rinaldi besonders charakteristisch erschien. Dieser Nüchternheit fällt auch das Geschlängel am Schrägteil und am Chiton zum Opfer: der Chiton ist gleichmäßig konventionell gewellt und der Schrägteil zu fünf bis sechs gradlinig verlaufenden Parallelfalten vernüchtert. Bezeichnend ist ferner, wie ganz äußerlich die Münchener und die Chigische Statuette eine Ägis mit spielend verschnörkelten Rändern von übrigens wenig charakteristischer Form hinzufügen, die Münchener außerdem noch je drei Schulterlocken.

So endigt also auch diese Reihe mit Werken, die uns einen sicheren Einblick in römisches Handwerk geben, um so lehrreicher, als wir ihm auch griechisches Handwerk gegenüberstellen konnten. Als Gegengewicht aber gegen die unerfreulichen Erscheinungen am Schluß der vorigen Reihe sind wir hier so feinsinnigen Dingen begegnet wie der Athena von Chantilly. Und auch den drei letztgenannten Statuen, wie auch der Spes Rinaldi ist eine gewisse biedere Tüchtigkeit nicht abzusprechen. Wir sehen jedoch, daß diese Art von Künstlern um so sicherer geht, je weniger sie von Eigenem zu geben sucht.

67) Furtwängler, Gemmen I Taf. 32, 1; Jahrb. 4 (1889), 80 Taf. 2, 2 = Kleine Schriften II S. 284.

68) Head, Hist. num.² 769 Fig. 339. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf Münzen hellen. Völker, Taf. 4, 3.

69) Die Herkunftsangabe Korfu hatte schon de Ridder angezweifelt und der Charakter des Falles läßt es so gut wie sicher erscheinen, daß sie falsch und daher eine Herkunft aus dem Osten ebensogut möglich ist.

70) Kat. Nr. 87. Helbig, Collection Barracco, Taf. 32.

71) Petersen, Röm. Mitt. 8 (1893) S. 350 Abb. 13; 14.

72) Christ, Abh. Münch. Akad. 10 (1866), 368; 391 mit Tafel. Friederichs-Wolters Nr. 446.

III. Motiv der Mittelfalte.

Eine dritte Betrachtungsreihe ergibt sich nicht als Typenfolge, sondern auf Grund eines hervortretenden tektonischen Gedankens im künstlerischen Aufbau. Als gemeinsame besondere Note der nachfolgenden Werke erkennt man die auffallende Betonung der Mittelachse durch eine oder mehrere streng senkrecht geführte Falten, die bisweilen durch Zuspitzung nach oben das vertikale Aufstreben verstärken und stets als feste Mittelsäule das ganze Faltensystem tragen und beherrschen. In den Umrissen der Figur wird dann entweder die Vertikaltendenz wieder aufgenommen, so daß alles Dazwischenliegende wie Verstrebungen eines Gerüsts erscheint ((37) Athena in Florenz, (42) Torso von Milet), oder ihre Schweifungen verstärken durch Kontrast die Mittellinie ((35) Minerva von Poitiers), oder die Umrisse zerflattern nach außen wie die Äste an einem Baum ((40) Idol bei der Artemis von Larnaka). Für diese Kompositionsideen lag in dem graden Mittelstreifen mancher archaischer Figuren zwar das Material bereit[73]), ihre Entwicklung ist aber völlig das Verdienst der archaisierenden Kunst, deren Wesen uns dadurch überraschend klar wird. Sie arbeitet nicht, wie die fortschreitende Kunst, mit immer neuen Naturerlebnissen, sondern ausschließlich mit einer fertigen künstlerischen Tektonik. Den Stoff dazu findet sie in schon künstlerisch ausgeprobten, von der Natur abgezogenen Formanschauungen, die Gesetze aber in einem besonders eingestellten künstlerischen Gefühl, dessen Entwicklung sich ebenso logisch und innerlich notwendig vollzieht wie der Fortschritt in der sogenannten freien Kunst. Nur mit der „Richtigkeit“ der Gewandmotive dürfen wir es infolgedessen nicht zu genau nehmen. Hier richtet sich diese Kunstart ganz nach ihrem tektonisch-dekorativen Wollen, nicht nach den Formgebilden, die die Mechanik der Wirklichkeit erzeugt[74]).

Die (35) (Taf. 5) Minerva von Poitiers[75]) gibt den Ausgangspunkt wiederum in der Epoche der phidiasischen Kunst. Zunächst muß der nicht günstige Eindruck der etwas harten Arbeit und der Süßlichkeit des Kopfes überwunden werden, was beides dem Kopisten zur Last fällt. Die Statue ist im Gesamtaufbau durchaus einheitlich und die Prüfung der Gewandmotive ergibt, daß es nur ein Zug ist, der wesentlich von archaischer Weise abweicht: die Anordnung des Überhangs. Sein unterer Rand ist in der Mitte zu einem gleichschenkligen Dreieck emporgezogen, ohne daß sich diese Bewegung in dem Stoffe oberhalb des Gürtels fortsetzte; die Falten verlieren sich vielmehr gleichmäßig fächerförmig gegen die linke Schulter hin unter die Ägis. Das Dreieck der Zickzackfalten wird dann nochmals in seinem Gipfel betont durch das Hineinstoßen der spitzigen Mittelfalten, die zwischen den glatten Kniestücken emporschießen. Der Aufbau oberhalb des Gürtels wird dagegen von breiten Horizontalen beherrscht, so daß ein pikanter Gegensatz gegen

---

[73]) z. B. Dickins, Acrop. Mus. Nr. 670; 671.

[74]) In der archaischen Kunst sind „Verstöße gegen die Naturwahrheit“ der Gewandung wesentlich anders begründet, da eine „naturrichtige“ Form eben noch nicht gefunden ist. Sie werden dort durch ein „Teildenken“, das irgendwie doch von einem Naturerlebnis herkommt, veranlaßt, und ihre „Naturrichtigkeit“ kommt erst durch den „falschen“ Zusammenhang zum Ausdruck, der um der rhythmischen Notwendigkeiten willen in Kauf genommen wird. Man vergleiche z. B. die „Unwahrscheinlichkeiten“ an dem Gewandstück, das an der Akropolis-Kore Dickins Nr. 594 von der linken Brust herabhängt. In der archaisierenden Kunst beruhen dagegen die Unrichtigkeiten nicht auf mangelndem Naturbezwingen, sondern auf fehlendem Wollen.

[75]) Audouin, Mon. Piot. 9 (1902), 43 f., Taf. 4. Gefunden in Poitiers. H. 1. 50.

die Zuspitzung der Gestalt nach unten entsteht. Der Gesamtaufbau ist offenbar durch jene pfahlartigen alten Idole bestimmt, die nach unten ganz dünn werden[76]). Der Künstler sucht der lebendigen Gestalt ein ähnliches kubisches Bild aufzuzwingen. Wenn ihm dabei die archaische Kunst durch das enge Zusammenfassen der Beine bei vielen Koraitypen den Ausgangspunkt bot, so verwendet er oberhalb des Gürtels sowohl in den lebendig verlaufenden Falten des Überwurfs wie in der breit gelagerten Ägis durchaus die plastischen Anschauungen der phidiasischen Zeit. Auch der breitflächige Kopf mit niedriger Stirn stammt in der Gesamtanlage von dort. Im Chiton und im Haar dagegen herrscht wieder die archaische Form, nur wenig abgewandelt in den geschlängelten Stirnlocken und den weichen Haarbäuschen über den Schläfen. Es ist also genau die Mischung wie bei der herculanischen Promachos (1), und der Kopist wird ein Urbild aus der Zeit um 450 vor Chr. vor sich gehabt haben.

Ein Karneol (36) in englischem Privatbesitz[77]) bestätigt uns, daß im 4. Jahrhundert dieser Typus jedenfalls schon bekannt war, wenn Sievekings Datierung des Steins richtig ist. Das Gemmenbild, das sich durch eine Basis als Statuenkopie zu erkennen gibt, weicht von der Marmorstatue, außer in unerheblichen Dingen wie der Armhaltung, nur durch ein spitzes Herausziehen der Überhangzipfel in die Reliefläche ab, was sich aus der Technik erklärt. Die Athena der Gemme trägt einen dreibuschigen Helm und weist auch damit aufs 5. Jahrhundert und die Nähe des Phidias hin.

In einer (37) (Taf. 5) Athena in Florenz[78]) liegt ein von dem Archaischen schon fast unabhängiger Aufbau vor. Die Gestalt ist durch die Steilfalten eines im Rücken hängenden Mantels zwischen zwei strenge Senkrechte eingespannt. Diese Längsrichtung wird in der Mittellinie aufgenommen und beherrscht durch zwei aufeinanderstehende Falten, die sich nach unten fächerartig verbreitern, die kürzere indem von ihrem Ende die hängenden Dreieckssysteme der Überhangzipfel ansetzen, die längere des Unterteils indem sie mit ihrer leicht einwärts gesenkten Rückenfläche die starken Wölbungen der Schenkel kontrastiert, im unteren Teil auch überschneidet. Dadurch wird eine starke innere Gebundenheit erreicht, die aber dem Archaischen innerlich wesensfremd ist und sich nur mehr äußerlich der altertümlichen Gewandanordnung und der flach gelegten Zickzackbahnen bedient. Die vornehme Ruhe des Ganzen, das doch eines stillebendigen Reizes nicht entbehrt, erinnert im künstlerischen Gesamteindruck unwillkürlich an die Athena des Myron aus der Marsyasgruppe, und in diese Epoche möchte man das Urbild setzen. Auffallend fällt die Ägis aus der Komposition heraus; sie „sitzt“ nicht ordentlich, wirkt wie angeklebt. Der Fall des Münchener-Chigischen Typus (32—34) gibt uns das Recht, sie dem Kopisten zur Last zu legen.

Nun ist bedauerlich, daß wir einem Künstler des 5. Jahrhunderts, der in einem Fall sicher archaisiert, dem Alkamenes, einen zweiten Fall, sein berühmtes Hekatebild vom Nikepyrgos nicht genau mit allen Einzelzügen nachweisen können[79]). Aber das für uns wichtigste ist doch klar. Schält man aus der bunten Reihe der Abwandlungen den immer

[76]) z. B. auf einer Münze aus Pergamon, Altert. von Perg. VII Textband 270 mit Abb. = Jahrb. 3 (1888), 46 Abb.

[77]) Sieveking in Roschers Myth. Lex. III 1330 Abb. 5.

[78]) Dütschke, Uffizien 166. Rép. II 275, 1. Phot. Alinari 1264. — Arme ergänzt, Kopf nicht zugehörig.

[79]) Petersen, Arch. epigr. Mitt. a. Österr. 4 (1880), 140 ff. Taf. 3 ff. Vgl. Rép. II 322; 323. IV 191; 192.

wiederkehrenden Kern der drei Hauptgestalten heraus, wie ihn etwa das (38) (Taf. 5) Berliner Hekataion[80]) am schlichtesten zeigt, so ergibt sich eine Figur mit geschlossenen Füßen und spitz nach unten zulaufendem Umriß, im Unterkörper gegliedert durch eine breite Mittelfalte, auf der das flache Dreieck des unteren Chitonrandes balanziert. Man sieht, wie sich das Motiv ohne weiteres an das der Minerva von Poitiers anschließt. Ob dann der Unterkörper außen von Steilfalten flankiert war, wie etwa an dem (39) Hekataion Modena[81]) und anderen, ist von sekundärer Bedeutung. Der Blick auf die eben behandelte Florentiner Athena lehrt, daß dieser Gedanke im 5. Jahrhundert jedenfalls schon da war. Und so fügt sich dieser archaisierende Frauentypus mit seinem phidiasischem Kopf aufs beste in unsere Reihe ein, woraus wir eine neue Bestätigung für die Richtigkeit unserer Aufstellungen gewinnen.[82])

Wie der Gedanke der betonten Mittelachse sich im 4. Jahrhundert weiter entwickelt, zeigt das Idol neben der (40) (Taf. 5) Artemis von Larnaka in Wien[83]), das ganz auf dies Motiv hin aufgebaut ist. Indem das untere Dreieck des Gewandes, das bisher über den Füßen eine untergeordnete Rolle spielte, höher hinauf gelegt wird, steigt nun die Mittelfalte in dreifachem Rucke auf, und in doppelter Wiederholung schweben die einander genäherten, jetzt flacher geführten Dreiecke auseinander wie flatternde Vogelflügel.

Seine innere Triebkraft aber erweist das Motiv am deutlichsten da, wo es bei zunehmender Entfernung von archaischer Formengebung trotzdem seine Herrschaft behauptet. Ein (41) (Taf. 5) Torso der Sammlung Gréau aus Athen[84]), nach der ganzen Arbeit ins 4. Jahrhundert gehörig, gibt zwei Mittelfalten übereinander als Anlehung für ganz ungegliederte Gewandflächen, von denen die oberen an ihrem Unterrand nicht mehr dreieckig, sondern durch flache Schweifungen abgeschlossen sind. Das erinnert an die scharfe

---

[80]) Beschr. d. Skulpt. Nr. 177. Springer-Michaelis-Wolters, Hdb.[10] 289 Abb. 256. Man vergleiche auch das schöne neue Hekataion der Sammlung Lamberg; Sitte, Österr. Jahresh. 13 (1990), 87 Taf. 3; 4.

[81]) Petersen Taf. 5, 2. — In dieser Form auch das Idol bei der Gruppe von Ildefonso Brunn-Bruckmann Taf. 308. — Zu einer gleichen Figur gehört das Unterteil einer feinen Marmorstatuette, die in Panderma bei Kyzikos in eine Kirche eingemauert ist; Wiegand, Athen. Mitt. 29 (1904), 289 Abb. 21.

[82]) Allerdings meint Petersen (Jahrb. 23 (1908) 22), daß das Gesamtschema dieser Klasse von Hekataia „nicht demjenigen der Alkamenischen Hekate entsprechen kann, weil sowohl die hohe Gürtung, wie die Anordnung des Chitons, der Körperumriß, der Stand nicht vor der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts denkbar ist, vielmehr das vulgär-archaistische Schema darstellt“. Durch unsere Zusammenstellung erledigen sich diese Gegengründe von selbst. Auch die hohe Gürtung, mag sie in der freien Kunst erst nach der Mitte des 4. Jahrhunderts auftreten, kann kein Einwand sein, denn das Archaisieren geht seine eigenen Wege. Sie ergab sich logisch aus der pfeilerförmigen Streckung des Körpers wie an der Minerva von Poitiers. — Wenn Petersen ferner meint, daß uns „jene Masse der Hekataia immerhin die Kenntnis der Alkamenischen Hekate vermitteln, nur nicht von ihr allein, sondern auch von der an sie anschließenden Fortbildung“, so kann sich diese etwas unbestimmte Schlußfolgerung nur auf das Beiwerk beziehen, nicht auf den Typus der Hauptgestalten, die in ihrem Aufbau durchaus beständig sind. Wir haben also entweder den Grundbau des alkamenischen Bildes wie es war — oder wir haben es überhaupt nicht. Das letztere hieße annehmen, daß die Handwerkskunst sich nicht das an besuchtester Stelle stehende Prototyp der Dreigestaltigen gewählt hätte (*Ἀλκαμένης πρῶτος .... ἀγάλματα Ἑκάτης τρία ἐποίησε προσεχόμενα ἀλλήλοις* Paus. II 30, 2), sondern irgend ein weit unbekannteres. — Vgl. auch Nachtrag.

[83]) v. Schneider, Album Taf. 4. Klein, Praxiteles 317 Abb. 59.

[84]) (Fröhner), Collection Gréau, Cat. des terres cuites (1891) Nr. 1287 Taf. 67. Von Lebas aus Athen mitgebracht.

Trennung von Fläche und Falte, wie sie Timotheos liebt. Doch ist bei dem Torso Gréau die Gesamtwirkung nicht effektvoll, sondern gehalten und vornehm.

Wie vornehm, das wird klar durch zwei in genau dem gleichen Schema angelegte (42) (Taf. 5) Torsi aus Milet[85], an welchen die ganze Orchestermusik späthellenistischer oder römisch-barocker Falteneffekte losgelassen ist. In diesen durchfurchten und aufgewühlten Formen bilden die Mittelfalten den starken Halt, der durch den steilrechten schweren Zipfel an der rechten Körperseite energisch wiederholt wird. Sachlich gerechtfertigt sind hier die Mittelfalten erst recht nicht, und man würde den Gegensatz zwischen ihrem Bau und dem naturalistischen Wurf des Übrigen gar nicht erklären können, wenn man nicht ihre unterirdische Herkunft aus dem Archaisieren des 5. Jahrhunderts kännte. So gelangen wir zu einem neuen merkwürdigen Phänomen: einem Archaisieren ohne archaische Einzelform, bei welchem nur die innere Tektonik vom Archaismus herübergeerbt ist.

Die Veranlassung hierzu ist bei den milesischen Statuen klar: sie standen, wie an der Zurichtung der Rückseiten zu erkennen, als Pfeilerfiguren im Theater, wahrscheinlich an der Skene. Der archaische Grundaufbau sollte also diejenige innere tektonische Bindung geben, die der Schöpfer der athenischen Korenhalle in freier Rhythmik zu erzielen verstand. Sinngemäß würden sich hier andere Karyatiden- und auch Niketypen anschließen[86], bei denen durch strenggelegte Senkrechte, Wagrechte und Diagonalen eine straffe Architektur in den übrigens frei bewegten Faltenwurf gebracht ist, ohne daß trotz der Strenge der Gesamterscheinung noch unmittelbare archaische Gedanken erkennbar wären. Hier ist der Begriff des Archaisierens schon völlig in dem des Tektonischen auf- oder untergegangen; man könnte es tektonisches Archaisieren nennen. Dies Tektonisieren muß einmal für sich behandelt werden.

Den Beschluß der Reihe mache die liebenswürdige Schöpfung der (42a) (Taf. 5) sog. Tänzerin aus Pergamon in Berlin[87], die zweifellos eine Leuchtenträgerin ist. Da sich Kopf und Blick so eindringlich zu der hochgehobenen Hand hinwenden, kann sie nicht ein beliebiges „Attribut" getragen haben. Die gleiche Haltung, nur stärker bewegt, bietet der lampentragende Eros von Boscoreale[88], und ebenso weisen die Fackelträger von Mahdia[89] innerlich nächstverwandte Züge auf: leichtes gleitendes Schreiten und aufmerksamen Blick auf die Leuchte, Motive die offenbar von der Lampadodromie herkommen[90]. Bei der Pergamenerin wirkt das aber in der Tat durch die feine Drehung des Körpers um

[85]) Paris, Louvre 2794; 2795 (Abguß in Berlin). Phot. Alinari 22596; 22597. Gefunden in Milet „sur la scène du theâtre" zusammen mit einer dritten ähnlichen Figur; vgl. Rayet und Thomas, Milet et le golfe Latmique, Taf. 20. Reinach, Rép. II 403, 6—8. Revue arch. N. S. XXVII (1874) S. 10. Altert. v. Pergamon VII 67 Abb. 43b.

[86]) Karyatiden: Villa Albani, Rép. I 217, 5; 8 = II 425, 12; 426, 1; dazu Eleusis, Rép. III 126, 6. — Cherchell, Rép. II 426, 4; dazu Tralles, Rép. III 126, 3. — Niken: Berlin Nr. 226, 227, 228; abg. Kekule, Griech. Skulpt.[2] 60; Roscher, Myth. Lex. III 337, 16 (Bulle). Wenn die dort von mir versuchte Beziehung auf die athenische Nike für den Sieg von Sphakteria 425 vor Chr. sich beweisen ließe, gewännen wir ein weiteren äußeren Beleg für das tektonische Archaisieren des 5. Jahrhunderts.

[87]) Altertümer von Pergamon VII Nr. 43 Beiblatt 8 (Winter).

[88]) Rép. IV 259, 2. Ähnlich auch der fackeltragende Eros aus Herculaneum, Mus. Borb. III Taf. 27; Phot. Brogi 12870.

[89]) Mon. Piot. 17 (1909), 92 Abb. 4; 54 Abb. 5 = Rép. IV 258, 1; 4.

[90]) Einige Motive davon übersichtlich bei Daremberg-Saglio, Dict. III 910 ff.

seine Längsachse und durch den mit Sicherheit erschlossenen Zehenstand fast wie ein Tanzschritt. Als Lichtträgerin erhält sie, zusammen mit ihrem Schwestertorso in Konstantinopel[91]), nun erst recht die tektonische Stellung und Bindung in der geschmackvoll-vornehmen Ausstattung der pergamenischen Königswohnung, die Winter feinsinnig für sie zu erschließen versucht hat (a. O. 69).

Ihre Gewandmotive gehen eng mit den beiden Torsen von Milet zusammen, doch sind sie reicher, dabei weniger aufdringlich vorgetragen, endlich in den Fächerfalten noch mit wirklichen Archaismen durchsetzt. Das wahrscheinlichste ist mir, daß das „gemeinsame Vorbild", das Winter annimmt, eben der vorliegende Typus der Leuchtenträgerin ist, der in Milet zur Karyatide vergröbert wurde. Das Mittelmotiv der Pergamenerin schließt sich, wie schon Winter sah, an die Florentiner Athena (37) an, nur ist es bereits dreistufig aufgebaut, wie bei dem Idol der Artemis von Larnaka (40). Der Torso in Konstantinopel, der zweifellos gleichfalls eine Leuchtenträgerin war, erinnert im Aufbau des Gewandes aufs nächste an die Artemis Colonna[92]); in der Bewegung stimmt er mit ihr völlig überein und die Verwandtschaft wird noch enger, wenn die Artemis Colonna, wie Kekule sehr glaublich vermutet, ebenfalls eine Fackel trug. Ferner gleicht die schlichte, nur um die Ohren mit jüngeren Künsteleien verbrämte Haaranordnung bei der Berliner Figur in Anlage und Charakter der an der Artemis. Nach allem glaube ich schließen zu dürfen, daß die Urbilder der Leuchtenträgerinnen in den Kreis der Artemis Colonna zu stellen sind. In eben den Zeitraum, der für die vielumstrittene Datierung der Artemis offen steht[93]), die 2. Hälfte des 5. und die 1. Hälfte des 4. Jahrhunderts, verwies bereits unsere Einreihung zwischen Nr. 37 und Nr. 40 die Entstehung des Hauptmotivs der Berliner Statue. Aber der pergamenische Künstler hat die älteren Urbilder raffinierter durchgearbeitet, das Faltenrelief plastisch-körperhafter herausgeholt, es durch kleine rhythmisch sich sträubende Zwischenmotive bereichert, an der Konstantinopler Figur auch durch Liegefalten, und er hat endlich das Gesicht der Berliner Statue durch den geschwungenen Mund und den tiefen, schmachtenden Blick dem Zeitgeschmack angepaßt. So wird an dieser Gestalt die innere tektonische Strenge, die schon durch die Grazie der Körpertorsion gemildert ward, im ganzen reizvoll umspielt und fast aufgehoben durch den verschwenderischen Reichtum der Gesamterscheinung. Wenn ich sie mir auch nicht mit Winter vorzustellen vermag als „lebendes Bild, in dem die weibliche Schönheit aus der Zeit vor drei- bis vierhundert Jahren vor Augen geführt werden sollte", so ist sie doch jedenfalls eine der lebensvollsten Schöpfungen im ganzen Umkreis des Archaisierens.

IV. Ionischer Kreis.

Schon bei den letztbesprochenen Werken hatte sich das Verhältnis zwischen Archaischem und Jüngerem umgekehrt: ihre Gesamterscheinung ist die einer entwickelten Kunststufe, das Archaische gibt sich bloß in inneren Zügen des Aufbaus und nur mehr gelegentlich

[91]) A. v. P. VII Nr. 44. [92]) Schröder, Jahrb. 26 (1911), 34 Abb. 1 ff.

[93]) Kekule, Griech. Skulpt.[2] 135: erste Hälfte des 5. Jahrh. Schröder a. O.: 5. Jahrh., Kreis des Paionios. Bulle, Röm. Mitt. 1894, 159: noch 5. Jahrh. Amelung bei Helbig, Führer[3] I Nr. 29: Anfang des 4. Jahrh. Studniczka, Röm. Mitt. 1888, 278: 4. Jahrh. Friederichs: praxitelisch. Schröders Verweisung der Artemis in den ionischen Kreis scheint mir erwägenswert, doch kann die Frage nur in größerem Zusammenhang erörtert werden.

in Einzelformen zu erkennen. Arndt hat der Erkenntnis einer weiteren Reihe dieser Art den Weg gebahnt durch eine lehrreiche Zusammenstellung[94]), der wir anderes hinzufügen.

Eine (43) (Taf. 6) Apollostatue im Vatikan[95]) ist das älteste Stück. Standmotiv, Haltung, Umriß sind archaisch, ebenso die spitze Bauchumgrenzung. Das Gewand liegt durchscheinend überall an und ist um den Unterkörper straff angezogen, mit Hilfe der uns nun wohlbekannten geraden Mittelfalte, die die hängenden Bogenfalten von den Beinen her aufnimmt und sich selbst dann auf dem Bauche ohne weitere Motivierung totläuft. Es ist also der Kompositionsgedanke der vorigen Gruppe in anderer Ausgestaltung. Wo im übrigen die Analogien zu der Durchführung des Gewandes zu suchen sind, kann nicht zweifelhaft sein: wir haben das „nasse" ionische Gewand vor uns wie bei den Mädchengestalten des Nereidendenkmals von Xanthos, das teils der Körperform völlig folgt, teils in selbständigen Graten unvermittelt auf ihr aufsitzt und sich dann jäh von ihr ablöst. Am Nereidenmonument findet sich auch eine charakteristische Einzelheit der vatikanischen Statue wieder, die aufdringliche Art wie das Glied sich im Gewande abzeichnet[96]). Somit gehört das Original dieses Apoll in die südionische Kunst. Nur wirkt er älter als die Nereiden, was zu einem Ansatz um oder vor 450 vor Chr. führt. Wiederum ist ausgeschlossen, daß ein späterer „Eklektiker" so sinnvoll die Charaktere eines alten Kunstkreises hätte zusammensetzen können.

Ein zweiter (44) (Taf. 6) Apoll in Villa Borghese in Rom[97]) hat ebenfalls den archaischen Stand. Das Gewand um die Beine zeigt die gleiche Art des „nassen" Stils, aber in einer reicheren jüngeren Durchbildung. Die Mittelfalte des unteren Gewandteils wird oben durch eine gleichartige, vom Überhang kommende aufgenommen und umschreibt in ihrem Auslauf wieder den Geschlechtsteil. Der doppelte Überhang am Oberkörper, zu dem ein Mantelende auf der linken Schulter kommt, geht in graden, plastisch scharf umrissenen Falten herab, die am Langzipfel durch große gradgeführte Zickzackbahnen linear überkreuzt werden. Außer einer gewissen Starrheit der Gesamterscheinung ist nichts Archaisches in diesen Motiven, deren plastische Einzeldurchbildung vielmehr der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts entspricht[98]). Da die etwas überladene und unrhythmische Anordnung in attischer oder dorischer Kunst keine Parallele findet, so werden wir auch dieses Werk, besonders auf Grund der Merkmale am Unterkörper in die uns allerdings wenig bekannte ionische Kunst vom Ende des 5. Jahrhunderts zu setzen haben. Denn die Wesensverwandtschaft mit dem vorigen Werke liegt auf der Hand.

Dieser Ansetzung kommt ein wichtiges archaisierendes Stück zur Hilfe, dessen schlechter Erhaltungszustand leider seine Verwertbarkeit stark beeinträchtigt, das (45) (Taf. 6) Relief an einem der Stadttore von Thasos. Die Darstellung, eine geflügelte stehende und

---

94) Brunn-Bruckmann Taf. 657—659.

95) Ebenda Taf. 658. Ausonia 2 (1907), 57 Abb. 27 mit weggedeckten Ergänzungen (Kopf, Unterarme, Tier).

96) An den bekleideten lykischen Kriegern Mon. d. Inst. X, 13. 22; 23. 14, 29; 38; 41 (doch sind die Zeichnungen hierfür ungenügend). Besser Collignon, Geschichte d. griech. Plast. II 203 Abb. 133. Mansell, Catal. Photographs Brit. Mus. V, 1 Nr. 2117. 2119, 2122, 2124.

97) Brunn-Bruckmann Taf. 657. Helbig-Amelung[3] II 1548. — Kopf nicht zugehörig. Ergänzt r. Unterarm, Vorderteil des Greifs, Teile des Dreifußes.

98) Arndts Datierung ins 4. bis 2. Jahrhundert ist entschieden zu jung.

eine sitzende Gestalt, ist als Demeter und Iris[99]) oder Zeus und Iris[100]) oder Athena und Nike[101]) gedeutet worden. Picard und Frederich setzen die Entstehung übereinstimmend in die Zeit des Neubaus der Mauern von Thasos durch die Oligarchen im Jahre 412/11 vor Chr., gegenüber von Mendels auch stilistisch ganz unmöglichem Datum 470 vor Chr. Die Mittelfalte zwischen den Unterschenkeln der Sitzfigur entspricht in ihrer aufdringlichen Herausarbeitung gegenüber den verlaufenden Bogenfalten ganz der am Borghesischen Apoll, ebenso die etwas kleinliche untere Endigung der dürftigen Zickzacke. Man sehe wie groß und zurückhaltend das gleiche Motiv an der vermutlich attischen Athena in Florenz (37) behandelt ist. Ich sehe gar keine Nötigung, mit Picard das Relief der attischen Kunst zuzuschreiben. Vielmehr vertritt es zweifellos die Kunstart seines Entstehungsortes, einer echt ionischen, von Paros gegründeten Kolonie. Auch an der „Nike" tritt, halb verdeckt von den Beinen des „Zeus", die Mittelfalte wieder auf; sie wurde anscheinend vom Schoß an aufwärts durch zwei von den Hüften kommenden Bogensysteme weitergeführt. Die Zickzackbahnen am Mantel der „Nike" zeigen leise archaisierende Führung. Ganz entschieden archaisierend ist am Zeus der Chiton und besonders der obere Mantelrand. An diesem fallen doppelte, streng-archaisch gelegte Falbelsäume über; zwischen Szepter und Unterarm scheint sogar ein dritter sich herauszudrängen. Da der Mantel im übrigen ganz glatt anliegt, so ist dies eine rein dekorative Verwendung unverstanden gewordener Motive. Auch diesem Werke, so pikant und preziös es im einzelnen wirkt — am Zeus tritt auch schon das spitzfingerige Fassen des Mantelendes mit archaisierendem Gefühl auf —, wird man ein gewisses Zerfallen der einzelnen Teile, einen leichten Mangel an innerer Geschlossenheit nachsagen müssen. Wenigstens liegt die glatte Fläche am Schoße des Zeus wie eine tote Strecke zwischen den in ihrer Gliederung ganz wesensverschiedenen zwei Faltensystemen an der Brust und den Unterschenkeln.

Von dem Borghesischen Apoll führt eine unmittelbare Linie zu einer späten und höchst effektvollen Schöpfung dieser Art, dem (46) (Taf. 6) sog. Priap im Antiquarium zu Rom[102]), der, wie mich Wolters bedeutet, wegen des fehlenden Ithyphallos eher als Dionysos zu erkennen ist. Archaischer Stand, Mittelfalte, Durchscheinen der Beine und des Gliedes sind gleich. Aber das Durchscheinen ist zu einem peinlichen Extrem gesteigert; die Stiefel mit ihren Rändern und Verschnürungen, die Kniescheiben, die Muskelköpfe über den Knieen liegen wie unter einer schleimigen Haut. Die glatte Fläche der Beine und des Bauches, in sich geschieden durch den scharfen Mittelgrat, treten in einen noch heftigeren Gegensatz zu dem mächtig hängenden und ziehenden Mantel und zu dem wilden Gerolle der Fellränder. Wieder treten kleinliche Motive in diese großen Massen hinein: das Zickzackgefältel neben dem linken Unterschenkel, die überreiche Liniierung des Mantelstücks auf der rechten Körperseite. Aber neben diesen — wir müssen hier annehmen sehr bewußt gewollten — rhythmischen Gegensätzlichkeiten ist die Größe und Phantastik des ganzen Wurfs unverkennbar. Sie wird durch schwingendes und krabbelndes Beiwerk gesteigert: zwei Putten auf den Schultern; ein dritter am Oberschenkel kletternd; ein

---

[99]) Mendel, Bull. corr. hell. 1900, 560 Taf. 15.

[100]) Picard, C. R. de l'Acad. Inscr. 1912, 198. Revue arch. 1912 II 46, Abb. 3; 63; 76; 389, Abb. 2.

[101]) Frederich, Ath. Mitt. 33 (1908), 219.

[102]) Brunn-Bruckmann, Taf. 659. Mariani, Bull. com. 30 (1902), 12 Taf. 3. — Im Quirinal-Tunnel gefunden.

zappelndes Böckchen auf der Linken; ein Früchtekranz über dem linken Oberschenkel[103]). Die dämonische Üppigkeit eines Naturwesens kann kaum überzeugender in rein künstlerische Formenrhythmen sich umsetzen. Die Mischung des Archaisierend-Strengen mit dem äußersten Raffinement wird dabei zum wichtigsten Mittel der Wirkung. Daß diese Schöpfung an das Ende der griechischen Entwicklung, in späthellenistische Zeit gehört, ist ohne weiteres klar; römischer Erfindungsarmut wäre so etwas kaum möglich gewesen. Die Anknüpfung an den Borghesischen Apoll gibt dann wieder die Sicherheit, daß es die späteste Phase des Ionismus ist, die wir vor uns haben, und dessen altbewährter Geist leidenschaftlicher Phantastik hier eine letzte große Synthese geschaffen hat.

Ganz nahe steht der Torso einer (47) (Taf. 6) weiblichen Statue in Madrid[104]). Sie trägt ein schräges Tierfell und kreuzweis darunter eine lange Girlande. Der Unterkörper hat durchscheinende Beine, sowie archaisierende Mittelfalte, auf deren Spitze der untere Rand des Überhangs dreieckig balanziert. Eine leicht archaisierende Steifheit ist in den Falten des Überhangs, besonders unter der linken Brust sowie am linken Ärmel; im übrigen herrscht großes Raffinement der Licht- und Schattenwirkung und hellenistischer Gesamtcharakter der Erscheinung. Obwohl die Wirkung weniger groß und pathetisch ist, könnte es ganz wohl ein weibliches Gegenstück zu dem Dionysos sein.

Einen dürftigen Nachhall derartiger Werke gibt die (48) (Taf. 6) Herme eines flötenden Pan aus Cività Lavigna im British Museum[105]). Das Gewand ist mit trockener Gleichförmigkeit über den Hermenpfeiler gehängt, in der Anordnung archaisierend wirkend, aber ohne solche Einzelformen, außer an den Ärmeln. Der Kopf bemüht sich, in den Schulterlocken, in Keil- und Schnurrbart altertümliche Regelmäßigkeit zu imitieren, doch fehlt sowohl richtige Kenntnis wie Gefühl für archaische Form. Die unsichere Rauhigkeit des Bartgekräusels verrät vielmehr die Gewohnheit jenes aufgelockerten Haarstils wie er in der Zeit der Antonine, am stärksten an den Köpfen des Lucius Verus, auf neuartige plastisch-malerische Effekte ausgeht. In der Tat ist nun die Herme in einer Villa gefunden, die dem Antoninus Pius zugeschrieben wird. Wir gewinnen somit auch für diese Entwicklungsreihe den Schlußpunkt durch ein zeitlich gesichertes Beispiel von innerlich armer römischer Affektation[106]).

V. Glatter Mantel mit Zickzackrand.

Von der sitzenden Gestalt des Reliefs am Stadttor von Thasos gelangen wir zu einer letzten annoch sehr kleinen Gruppe von Werken, bei denen „die Mischung von strengen und anmutigen Formen“ wieder anders ist als bei der vorigen, indem sie unvermittelter als bisher nebeneinanderstehen.

Wenn der Gott des thasischen Reliefs sich erheben würde, so wäre seine Erscheinung

[103]) Ein solcher war nach Marianis glaublicher Vermutung in den drei Stiftlöchern befestigt; vgl. auch die nächste Statue.

[104]) Arndt-Amelung, E. A. 1759. Kopf, Arme, Füße fehlen.

[105]) Brit. Mus. Cat. Greek Sculpt. III Nr. 1745. Clarac 726 D, 1763 J. Friederichs-Wolters 448.

[106]) Das Stück steht hier als Vertreter einer größeren Klasse. Ein verwandter Kopf im Konservatorenpalast (Phot. Alinari 27203), zwei ähnliche Hermen in Berlin (Verz. d. Sk. Nr. 115, 116; vgl. unten Anm. 124) und eine weibliche Herme mit verwandten Gewandmotiven im Konservatorenpalast (Phot. Alinari 27179).

ungefähr so wie die eines (49) (Taf. 7) stehenden Mannes in Eleusis[107]. Der glatte Mantel schmiegt sich eng um Leib und Glieder und ist mit sparsamen natürlichen Falten rhythmisch so gelegt, wie es den Formanschauungen seit etwa der Mitte des 4. Jahrhunderts entspricht. Aber am oberen Rand fällt ein getreu archaischer Falbelsaum über und auch das Gewandende unterhalb der linken Hand ist im Bau der Zickzackfalten altertümlich. Stand und Körperformen dagegen sind wieder die der entwickelten Kunst, gebunden höchstens durch eine gewisse Starrheit des Gesamtumrisses. Während also durch das thasische Relief auch für diese Art der Ursprung im 5. Jahrhundert gesichert ist, dürfte ihre eigentliche Ausbildung doch erst seit dem 4. Jahrhundert erfolgt sein.

Gleichen Geistes ist eine (49a) Beckenträgerin in Eleusis, die, von dem Demos der Athener geweiht, durch die Inschrift als Arbeit des 4. Jahrhunderts gesichert ist[108]. Der Stand ist archaisch, ebenso die Wellenfalten des Chitons. Das Obergewand ist in der strengen rechtwinkligen Tektonik angelegt, von der wir S. 21 sprachen. Im übrigen sind die Falten ganz frei bewegt und durchgeführt.

Die (50) (Taf. 7) Münchener Tyche[109] archaisiert in Stand und Einzelform stärker. Chiton, Falbelsaum und Zickzahnbahnen sind archaisch, andrerseits sind die gerundeten üppigen Formen an Bauch und Schenkeln von jüngerer Art und der glatte Mantel spannt sich mit naturalistisch feinen Spann- und Hängefalten über sie. Ganz neu dagegen ist die Verlagerung des Mantels unter der Achsel weg statt über die Schulter, was in archaischer Zeit niemals so vorkommt. Dagegen tritt die gleiche Anordnung auf archaistischen Reliefs auf[110]. Wenn auch in dieser Denkmälergattung einmal historische Reihen gewonnen sein werden, wird sich das früheste Auftreten dort zweifellos genauer feststellen lassen. Der Kopf der Tyche hat auf den Schultern Korkzieherlocken, die, hellenistischen Ursprungs, gelegentlich seit der augusteischen Zeit bei Frauenporträts verwendet werden[111]; über der Stirn aber sind sorgfältig gebrannte wellige Locken, wie sie in antoninischer Zeit überhaupt zuerst auftreten[112]. Da auch die Gesichtszüge etwas Individuelles anstreben, so scheint mir trotz Furtwänglers Widerspruch durchaus Brunns Meinung zu Recht zu bestehen, daß hier ein Porträt vorliegt[113], welches aber in antoninische, nicht in hadrianische Zeit zu setzen wäre, in der dann der alte Typus benutzt worden ist.

VI. Römisch-Archaistisch.

Für sich allein steht der (51) (Taf. 7) Dionysos aus Terracina in der Münchener Glyptothek. Er ist von Furtwängler als „eine im wesentlichen treue Kopie eines Werkes der Epoche um 500 vor Chr.“ bezeichnet worden[114], von Wolters „als archaistische

[107] Arndt-Amelung, E. A. 1299 (Bulle).

[108] Abg. nach Zeichnung bei Furtwängler, Statuenkopien 573 (13).

[109] Furtwängler, Glyptothek Nr. 49. Wolters, Illustr. Kat. Nr. 49 Taf. 6. Eine schlechtere Wiederholung mit ergänztem Kopf in Dresden, Clarac 452, 829.

[110] So auch auf dem kapitolinischen Kallimachos-Relief, Brunn-Bruckmann Taf. 654.

[111] Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer, Taf. 211; 213.

[112] Ebenda Taf. 284; 285. Delbrück, Antike Porträts, Taf. 47. Sarkophag von Melfi, Jahrb. 28 (1913), 281 f. Abb. 4; 8; 9 (Delbrück).

[113] Brunn, Beschr. der Glyptothek[5] Nr. 43.

[114] Furtwängler, Glypt. Nr. 57. Seiner Datierung folgt Arndt im Text zu Brunn-Bruckmann Taf. 657 Anders Wolters, Ill. Kat. Nr. 57 Taf. 10. Kopf, Unterarme, Füße, Gewandzipfel ergänzt. Carrarischer Marmor.

elegante Neuschöpfung der römischen Kaiserzeit", worin die Gegenpole der Anschauungen zutage treten, die innerhalb des Problems des Archaisierens möglich sind. Durch den Nachweis einer Entwicklungsreihe können wir leider die Frage nicht entscheiden. Es gibt außer zwei kopflosen Repliken[115]) eine kleine römische Bronze von geringer Arbeit, die mit der Statue so genau übereinstimmt, daß sie unmittelbar von ihr abhängen muß[116]). Sie lehrt uns, daß das Original einen archaischen Kopf mit rechteckigem Bart hatte, eine Traube in der Linken, dicke Schuhe an den Füßen. An der Kopenhagener Alabasterstatuette ist außer einer Spur der Traube auf der linken Körperseite der Rest eines Thyrsos am rechten Oberschenkel erhalten. Wie mir Wolters nachweist, ist dieser Statuentypus benutzt zu dem (51a) (Taf. 7) Götterbildchen auf einem Relief der Spada-Klasse in Palazzo Colonna (Hermaphrodit mit Eros), wo ebenfalls Dionysos mit einem Tier zu erkennen ist, nicht Artemis (Sieveking)[117]). Prüft man die Motive des Typus, so ist von rein archaischen Gedanken nichts darin, außer etwa daß das Gewand oberhalb des Gürtels kleine Wellenfalten hat, unterhalb aber trotzdem glatt ist. Ferner kommt zwar die Befestigung des Felles mit einem schmalen Streifen über der Schulter auf archaischen Vasen vor, z. B. bei dem Hermes und der Iris der Klitiasvase, nirgends aber eine so gekünstelte symmetrische Bogenanordnung des unteren Teils. Auch zu unseren archaisierenden Reihen läßt sich kaum eine Beziehung finden. Die Mittelfalte am Unterkörper nebst den durchscheinenden Beinen hat wohl mit den Motiven der ionischen Gruppe (IV) die allgemeine Anlage gemein, aber das Wesentliche und Charakteristische, nämlich die rhythmische Beziehung zwischen glatten und hängenden Teilen fehlt; Mittelfalte und Beinflächen könnten hier auch getrennt voneinander leben. Ganz ungewöhnlich ferner ist das weiche Überquellen des oberen Chitonteils über die Ränder des Fells. Endlich hat auch die für die großen Flächen des Chitons etwas zimperliche Art der Wellenfältchen nirgends eine Analogie. Historisch betrachtet schweben wir demnach auch bei den Einzelheiten in der Luft. Künstlerisch ist der Gesamteindruck elegant, von höchster Korrektheit der Form, von satter Glätte und vor allem von vollendeter Temperamentlosigkeit. Denn es fehlt jeder durchgehende rhythmische Schwung. Aus alledem ergibt sich der Schluß, daß wir hier tatsächlich ein „archaistisches", d. h. durch ungefähres Einfühlen in alte Formen entstandenes, aber ganz neu geschaffenes Werk vor uns haben, das wir bei der außerordentlichen Sorgfalt und Delikatesse der Arbeit als ein Original ansprechen dürfen. Aber es handelt sich nicht um ein lebendiges Weiter- oder Umbilden älterer Gedanken nach ihren inneren Entwicklungsmöglichkeiten, sondern es ist ein künstliches äußeres Anempfinden des altertümlichen Wesens und Geistes. Wenn es erlaubt ist, ganz unverbindlich einen Namen zu nennen, so könnte ich mir denken, daß Pasiteles so geschaffen hätte, der große Kenner der alten Kunst, der sich dabei doch selbst als Neuschöpfer fühlte und gab.

Diesem in seiner Art bedeutenden Werke römischer Archaistik können wir zur Gegenprobe ein zweites hinzufügen, das unsere Auffassung bestätigt. Es wurde schon von Schorn

---

115) Alabasterstatuette in Kopenhagen, E. A. 1480. Kopf, Unterarme, Unterschenkel fehlen. — Ebenda genannt nach Amelungs Mitteilung im Städtischen Museum von Frascati Fragmente einer Replik aus Marmor in der Größe der Münchener Statue.

116) Paris, National-Bibliothek. Babelon-Blanchet, Cat. Bronzes Bibl. nat. Nr. 364 nach Zeichnung.

117) Brunn-Bruckmann Taf. 628a. Sieveking setzt die Spadareliefs in die Claudische Zeit.

und Brunn[118]) in richtiger Empfindung dem Dionysos gleichgestellt, obwohl seine Einzelformen ganz andere sind. Es ist die kolossale (52) (Taf. 7) Juno Lanuvina in der Rotunde des Vatikans[119]). Den Kopf hat Arndt „ein kunsthistorisches Rätsel“ genannt[120]). Auch vom Körper könnte man das sagen, denn er fügt sich nirgends glatt in unsere Begriffe von griechischen Kunstformen. Wenn die Haltung an alte Idole, der Kopf ganz allgemein an Vorbilder der „klassischen“ Zeit und die Behandlung des Gewandes entfernt an unsere Reihe IV erinnert, so läßt sich doch weder für den Naturalismus der Felljacke noch für das gekünstelte Arrangement an Schultern und Kopf etwas Älteres aufzeigen, geschweige denn für den künstlerischen Aufbau des Ganzen. Und hier eben fehlt es. Bei aller pompösen Aufmachung mangelt doch die innere Geschlossenheit eines rhythmischen Gefühls, wie es jedem griechischen Ding auch in der schlechtesten römischen Kopie noch innewohnt, weil es eben aus der Sicherheit einer unendlichen Tradition erwachsen ist. Dies Werk aber ist traditionslos. Es ist die Schöpfung eines gewiss nicht unbegabten Künstlers, der über die ganze Instrumentationskunst aller früheren Epochen verfügt, dem aber das wichtigste, der eigene innere Schwung fehlt. Als Epigone geboren, wollte oder konnte er nicht Fortsetzer einer organischen Entwicklung sein. So wurde er in seiner Art ein Neuschöpfer. Aber wer die griechische Statuenwelt durchwandelt hat, geht an seinem Werke kalt vorüber, denn hier fehlt der Lebensodem des Kunstwerks, die geheimnisvolle innere Notwendigkeit der Form.

Die Statue wird in die Zeit des Antoninus Pius gesetzt, da sie sich auf einem Basisrelief in Villa Doria Pamfili mit dem Kaiser nebst anderen Gottheiten wiederholt findet und der Kaiser den Kult der Göttin seiner Heimatstadt besonders pflegte[121]). Nach der Marmorarbeit, den starken Bohrgängen im Haar, den malerischen Unterschneidungen ist diese Ansetzung durchaus glaubhaft. Wir haben damit aus einer weiteren wichtigen Entwicklungsepoche des Römertums eine hervorragende Leistung von gleicher Wesensart wie den Münchener Dionysos gewonnen: Werke einer gräzisierenden römischen Idealkunst, die es der griechischen gleichtun will. Die Reihe ließe sich fortsetzen, würde aber alsbald aus dem Archaisieren in das Gebiet des „Klassizierens“ führen.

VII. Wiener Amazone und Zeus Talleyrand.

Ihre letzte Probe hat die hier befolgte Betrachtungsweise an zwei besonders schwierigen Fällen zu bestehen, dem Zeus Talleyrand im Louvre und der sterbenden Amazone in Wien. Beide sind von hervorragenden Forschern, um nur Löschcke und Löwy zu nennen, als getreue Kopien archaischer Originale behandelt worden. Zu Unrecht, wie ich mit Furtwängler glaube[122]).

Die (53) (Taf. 8) Wiener Amazone[123]) trägt ein gekürztes archaisches Doppel-

---

[118]) Glypt.[5] zu Nr. 50. [119]) Helbig-Amelung[3] I 301. [120]) E. A. I 2 S. 14 zu Nr. 248.

[121]) Roscher, Myth. Lex. II 607, 48 f. [122]) Meisterwerke 65; 287, 2.

[123]) v. Schneider, Album d. Antikenslg. d. A. H. K., Taf. 2. Brunn-Bruckmann Taf. 418. Löwy, Griech. Plast. 15, Abb. 51. — 1902 wurde ein Teil des linken Beins in Zollfeld, dem alten Virunum gefunden und damit die Herkunft aus Kärnten festgestellt; Jahrb. Anz. 18 (1903), 110 r. Das neue Fragment paßt nicht unmittelbar an; die in Wien am Abguß versuchte Anfügung erscheint noch nicht ganz befriedigend. Einen Abguß dieser Ergänzung vermittelte mir freundlichst Banko, andere befinden sich in Leipzig und München. Vgl. auch unten Anm. 126.

gewand, wie es sonst für Amazonen kaum vorkommt, und in einer Durchbildung, die ebenfalls ganz allein steht. Der Falbelrand des Obergewands entspricht etwa dem der Athena von Chantilly (28); die Teile über dem Gürtel sind dagegen in freie Hängefalten geordnet; unterhalb des Gürtels entstehen über den Schenkeln wieder archaische Zickzackbahnen und am rechten Oberschenkel tritt auch das Untergewand ungewöhnlicherweise mit einer solchen heraus. Auf der Rückseite ist der Oberteil des Obergewands mit glatten Längsfalten unbestimmten Charakters gegeben und wird von Zickzacksystemen eingerahmt, von denen das gedoppelte auf der rechten Schulter ziemlich naturalistisch geordnet ist; unterhalb des Gürtels findet sich neben den beiden Zickzackbahnen des geöffneten Gewandteils sehr künstlich eine dritte auf dem rechten Glutäus hinzugefügt, die zu allem übrigen außer Beziehung ist. Sämtliche Zickzackfalten haben eine gewisse rundliche Körperlichkeit, die sie vom Archaischen trennt.

Am Untergewand sind über der Brust die Falten nicht rundwellig, sondern in schwachen Windungen langgezogen und scharf gegeneinander abgetreppt; auch ein oben unmotiviert spitz umgelegtes Dreieck setzt sich sehr hart ab. Auf der Rückseite sind dagegen die Chitonfalten am Oberschenkel wieder von charakterloser Gradheit. Der vorne über der linken Hüfte der Schrägbahn heraushängende Chitonteil hat eine ähnliche, weich stofflich empfundene Rundung wie beim Münchener Dionysos (51). Aus dem gleichen Gefühl ist das naturalistische Einschneiden des Gürtels gemacht. Im künstlerischen Gesamteindruck fehlt aber durchaus der innere rhythmische Zwang archaischer Gewandlösungen. Trotz aller Mannigfaltigkeit der aufgewendeten Motive bleiben sie trocken und gekünstelt und bewußt gewollte Starrheit steht zu naturalistischem Können in unvermitteltem Gegensatz. Dies wird besonders empfunden, sobald man das Verhältnis des Gewandes zum Körper sich überlegt. Zu diesen vollen starken Formen ist das Gewand ohne jede innere Beziehung, es ist wie ein vom Körperrhythmus ganz unabhängiger, selbständig darübergelegter, künstlich gefalteter Überzug.

Die Gesichtszüge haben breitflächige Formen wie die Werke um 460 vor Chr., Mund und Nase sogar eine gewisse großartige Energie. Hingegen sind die Augen, die als brechende erscheinen sollen, gekünstelt klein und wirken fast kleinlich. Ganz kleinlich sind die Stirnlocken und der verzierte Helmrand. Jene sind, wie bei antoninischen Frauenporträts[123a]), in einzelgewellte Massen geteilt, die aber unten in winzige Schnecken endigen, obwohl ihre ganze Oberfläche durchlaufend graviert ist. Es sieht aus, als sei eine obere Haarschicht mit künstlichen Schneckenrollen unterlegt; die einzige genaue Analogie, die ich kenne, bieten zwei Dionysoshermen im Berliner Museum[124]). Die schwächlichen Wellenranken am Helm der Amazone sind ihrer Führung nach nicht älter als hellenistisch, jedenfalls ganz unarchaisch. Auch im Kopf finden wir somit keine innere Verschmelzung alter mit jungen Formen, sondern ein unvermitteltes Nebeneinander.

Löwy[125]), der den Gegensatz des künstlichen Gefältels gegen die frei gefühlten Körper-

---

[123a]) Siehe S. 126 Anm. 112.

[124]) Berlin, Skulpt. 115, 116: „Über der Reihe der altertümlich rundgedrehten Stirnlocken liegt anderes Haar von der Mitte her wellig seitwärts gekämmt.“ Die Gewänder der Hermen sind dem Pan von Cività Lavigna (48) sehr verwandt, die Haaranordnung im ganzen dem Zeus Talleyrand, wie auch der Katalog anmerkt.

[125]) Griech. Plast. 16.

formen sehr richtig empfand und betonte, faßt den Sachverhalt so auf, als habe ein Künstler um 470—60 vor Chr. sich von der Zierlichkeit archaischer Gewandung nicht trennen können und habe „sie auch dann noch festzuhalten versucht, da ihr Verschwinden unabwendbar geworden war". Das entspräche also unseren gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts angesetzten Werken (vgl. S. 31). Aber man wird ohne weiteres fühlen, daß eine ganze Welt jene von der Amazone trennt. Jene stehen in der unmittelbaren Tradition archaischer Rhythmik, hier fehlt der innere Zusammenklang. Wollte man trotzdem ein unmittelbar archaisches oder ein archaisierendes plastisches Urbild von etwa 460 vor Chr. für die Amazone annehmen, so wäre dies jedenfalls in der Ausführung von einer nachschaffenden Hand so völlig — wir können nicht anders sagen als entstellt worden, daß von seinem inneren künstlerischen Wesen so gut wie nichts übriggeblieben wäre.

Eine andere Frage ist, wie weit der römische Archaist ein älteres Motiv im allgemeinen benutzt haben mag. Zunächst ist nicht wahrscheinlich, daß der alte Gedanke, die Statue auf Grund einer Gemme im British Museum[126]) zu einer Gruppe mit Achill zu ergänzen, sich durchführen läßt. Denn die Hände des Achill müßten Spuren hinterlassen haben und auf keinen Fall kann die Wiener Statue, wie der neugefundene Schenkel bestätigt, als knieend ergänzt werden. Es war vielmehr eine stehend Zusammenbrechende wie die bekannte Gestalt im Phigaliafries. Andrerseits ist die Verwandtschaft mit dem Gemmenbild besonders durch die seltene Tracht, trotzdem diese auf der Gemme viel schlichter durchgeführt ist, immerhin so groß, daß ein Zusammenhang nicht ohne weiteres abgewiesen werden kann[127]). Denkbar ist also eine gemeinsame Anregung durch eine vulnerata deficiens der reifarchaischen oder der strengen griechischen Kunst. Daß es aber eine plastische Gruppe gewesen sei. ist durchaus unwahrscheinlich, denn die Komposition der Gemme stellt sich bei näherer Betrachtung als ganz ungeschickt heraus. Glaublicher ist, wie schon Furtwängler annahm, daß ein malerisches Motiv zu Grunde liegt, vielleicht aus den großen Amazonenbildern der polygnotischen Epoche, jedoch wie ich glaube eine Einzelfigur, die von jedem der beiden Künstler in seiner Weise benutzt wurde. Für die Statue ist jedenfalls festzuhalten, daß ihre Durchführung in der plastischen Gesamtform wie in allen Einzelheiten dem römischen Archaisten zuzuschreiben ist.

Für den Zeitansatz des Künstlers gewinnen wir zunächst aus den Fundumständen, daß er bestimmt nicht in die augusteische Epoche gehört[128]). In claudischer und flavischer

---

[126]) Furtwängler, Gemmen I Taf. 20, 24; II 98.

[127]) Die Arbeit der Gemme ist nach Furtwängler „sehr sorgfältig, doch nicht mehr eigentlich archaisch". wobei wir also nebenbei gesagt auch in der etruskischen Kunst auf ein bewußtes Archaisieren im unmittelbaren Anschluß an das Archaische stoßen. Vgl. auch Meisterwerke 287, 2 am Schluß.

[128]) Die Statue ist 1827 aus dem Nachlaß des Ophthalmologen Barth ohne Herkunftsangabe ins Wiener Museum gelangt. Das Beinfragment, das 1902 in Virunum zutage kam, lag in der Zisterne eines späten Gebäudes mit Hof, in welchem zahlreiche Skulpturreste, darunter etwa 12 ziemlich gut erhaltene Statuen, verbaut oder als Pflaster oder Füllung benutzt waren (Nowotny in Carinthia I, Mitteil. des Geschichtsvereins für Kärnten 1901, 2 f.; 1902, 76—77; 1903, 88 Schenkel der Amazone; 1906, 67). Eine ins Gußwerk eingebackene Münze des Probus bewies, daß dieser Zustand des Baues in die Zeit nach 280 nach Chr. fällt. In den tiefer liegenden Schichten reichten die Münzen von der Mitte des 1. Jahrhunderts nach Chr. bis zu Probus (a. O. 1908, 4). In diesen Schichten ließen sich zwei weitere Bauperioden nachweisen, in der älteren fand sich die Bemalung eines Wandsockels „im dritten pompejanischen Stil" (a. O. 1904, 67; 69). Unmittelbar neben diesem von Nowotny 1900—1908 ausgegrabenen sog. Bäderbezirk, in welchem das genannte späte Gebäude liegt, deckte R. Egger 1909—1913 einen

Zeit sind wir bisher nirgends auf archaisierende Rundplastik gestoßen. Es bleibt also das 2. Jahrhundert nach Chr. und hier fanden wir durch die Haartracht der Amazone eine gewisse Anknüpfung an Antoninisches. In diese Epoche mag die Statue versuchsweise gesetzt sein. Mit dem Pan von Cività Lavigna (48) und den Berliner Hermen[124]) würde sie uns dann die letzte bisher bekannte Phase der römischen Archaistik vertreten. Diese charakterisiert sich durch ein etwas ängstliches Nebeneinandersetzen der Einzelheiten, hat aber für das Körperliche ein gewisses Gefühl und zielt auf eine Wirkung, die uns bisher im Archaisierenden kaum begegnet ist: seelische Stimmung.

Nur als reizvolles Problem, dessen Lösung in unserem Zusammenhang nicht angestrebt werden kann, bilde den Beschluß der Kopf des (54) (Taf. 8) Zeus Talleyrand im Louvre[129]), das geistig bedeutsamste Werk der uns erhaltenen archaisierenden Kunst, in welchem man sogar das Wesen phidiasischen Geistes hat finden wollen. Die stille Milde und Schöne der Züge steht in seltsamem Gegensatz zu den gehäuften Künstlichkeiten in Haar und Bart[130]). Der Gegensatz ist gewollt und ist in seiner Art wirksam. Aber die Liebe, mit der hier gepflegte Einzelform in übergroßer Sorgfalt um glatte weiche Flächen gelegt ist, hat nichts von der lebendigen Zierlichkeit der archaischen Kunst in sich; sie ist wie von einem müden Denken beschwert. Es sei gestattet, hier einmal nur aus dem allgemeinsten Gefühl heraus zu urteilen. Dann werden wir den Kopf nach seiner Stimmung in die gleiche Zeit setzen, wie die Amazone: in die Epoche des Antoninus, der sich den Frommen nannte. Vielleicht daß eine systematische Erforschung der archaisierenden Kopftypen das einmal bestätigt.

VIII. Übersicht der Zeitansetzungen.

Griechische Kunst.

				Tafel	Seite
	Vor 480 vor Chr.				
(2)	Athena, Westgiebel von Ägina	äginetisch	Original	1	7
(3)	Bronze der Meleso	attisch	„		7
(11)	Akroterfigur von Ägina	äginetisch	„	3	12
	480—450 vor Chr.				
(1)	Promachos von Herculaneum	attisch	Kopie	1	6
(4)	Dresdner Pallas	„	„	1	8

Tempel mit Hallen und ein Forum auf, in denen sich mehrfach Statuenbasen, jedoch kaum Skulpturfragmente fanden (Österr. Jahresh. Beiblatt 1910, 129 f.; 1912, 36 ff.; 1913, 97 ff.; 1914, 33 f.; die Basen 1910, 146; 1912, 34). Es ist das nächstliegende, daß die verbauten Statuen vom Forum und Tempel stammen. Unterhalb dieser Bauanlagen fand sich nichts Älteres. Forum und Tempel sind von einheitlichem Charakter und gehören „nach der exakten Ausführung, dem Stil der Architekturreste, nach dem Verhältnis der Vorhalle zur Cella des Tempels in die Frühzeit der Colonia Claudia Virunum" (a. O. 1910, 151). Die Gründung der Kolonie erfolgte wahrscheinlich unter Kaiser Claudius, nach Pichler, Virunum 88; Mitt. Centr. Commiss. 14 (1888) 247. Danach erscheint ausgeschlossen, daß die Amazone älter wäre als die claudische Zeit. Vielleicht ließen sich aus einer Verarbeitung der gesamten Skulpturfunde im Zusammenhang mit der Baugeschichte noch Anhaltspunkte für ihre genauere Datierung gewinnen.

[129]) Friederichs-Wolters 449. v. Sybel, Das Bild des Zeus (1876). Furtwängler, Meisterwerke, S. 65.

[130]) Die sonderbar bandartigen Haarschleifen neben den Schläfen finden sich ähnlich auf Campanareliefs bei einem Gorgoneiontypus; v. Rhoden-Winnefeld, Archit. Tonreliefs der Kaiserzeit (Ant. Terrak. IV), Taf. 26; 36, 1; 40, 1. Der aufgerollte Schnurrbart ähnlich ebenda Taf. 70, 1.

			Tafel	Seite
(5) Bronzestatuette, Replik nach voriger	attisch	Kopie		8
(6) Athena von Orte in Villa Albani	äginetisch (?)	„	1	9
(7) Athena in Palermo	attisch	„	1	10
(12) Spes Albani	„	Original	3	12
(35) Minerva von Poitiers	„	Kopie	5	18
(37) Athena in Florenz, Uffizien	„	„	5	19
(43) Apollon im Vatikan	ionisch	„	6	23
450—420 vor Chr.				
(38. 39) Hekate des Alkamenes	attisch	Kopie	5	20
(44) Apollon in Villa Borghese	ionisch	„	6	23
420—400 vor Chr.				
(13) Xoanon vom Heraion	argivisch	Original	2	12
(45) Relief in Thasos	ionisch	„	6	23
4. Jahrhundert vor Chr.				
(14) Frauentorso von Stamata	attisch	Original	2	12
(15) „ Torlonia	?	?		12
(16) „ von Rhamnus	attisch	?		13
(17) „ im British Museum	?	?		13
(24. 40) Idol bei der Artemis von Larnaka	attisch	Original	5	13.20
(41) Torso Gréau	„ (?)	„	5	20
(49) Stehender Mann in Eleusis	„	„	7	26
(49a) Beckenträgerin in Eleusis	„	„		26
4./3. Jahrhundert vor Chr.				
(18—21) Beckenträgerinnen in Eleusis und Athen	attisch	Original	2	13
(22) Idol bei der polychromen Aphrodite aus Pompeji	?	Kopie	3	13
(23) Idol bei dem Dionysos Hope	?	„		13
(42a) Leuchtenträgerin („Tänzerin“) von Pergamon	pergamenisch	Original	5	21
Späthellenistisch.				
(8) Athena im Promachostyp, Louvre	?	Kopie	1	10
(26) Bronzestatuette „Aphrodite Antheia“	alexandrinisch oder syrisch	Original	3	14
(31) Isisstatuette mit Haartracht der Kleopatra I von Syrien		„	4	16
(42) 2 Frauentorsi von Milet, Louvre	ionisch	„	5	21
(46) Dionysos („Priap“) vom Quirinal, Rom	„	„ (?)	6	24
(47) Weibliches Gegenstück dazu, Madrid	„	„ (?)	6	25

		Tafel	Seite
Griechisch-Römische Kunst.			
Kopien in besonderer Manier.			
(27) Frauentorso vom Viminal	hadrianisch (?)	2	15
(10a) Artemis des Menaichmos	augusteisch		11
Handwerklich-archaisierend, zum Teil naturalistisch-archaisierend.			
(9) Frauenstatue Albani	1. Jh. vor Chr. / 1. Jh. nach Chr.	1	10
(10) Isisstatue aus Pompeji	„ „ „ „ „ „	1	11
(26a) Diana von Trastevere		3	14
(30) Spes Rinaldi		4	16
(32) Frauenstatue Barracco		4	17
(33) Athena Chigi			17
(34) Athena im Münchener Antiquarium		4	17
(48) Pan von Cività Lavigna	antoninisch	6	25
(50) Münchener Tyche	„	7	26
Klassizistisch-archaisierend.			
(25) Spesbronze Castellani	augusteisch	3	14
(28) Athena von Chantilly	„	4	15
(29) Deren Replik in Sammlung Cook	„ (?)		15
Archaistische Neuschöpfungen.			
(51) Dionysos von Terracina	1. Jh. vor Chr.	7	26
(53) Wiener sterbende Amazone	antoninisch	8	28
(54) Zeus Talleyrand	„ (?)	8	31
(52) Juno Lanuvina	„	7	28

Die Übersicht unserer Ansetzungen, die selbstverständlich als Versuche genommen werden wollen, ergibt im 5. Jahrhundert ein Vorwiegen des Attischen. Innerhalb dieses Zeitraums liegt die Hauptmenge der Werke in dem Menschenalter unmittelbar nach dem Ende des Archaismus. Hier können wir also Löwys Anschauung[131]), allerdings auf ganz anderer Grundlage, aufnehmen, daß man sich damals nicht so rasch von der archaischen Zierlichkeit trennen konnte. Nun erklärt sich aber auch die schon früher von Hauser und Furtwängler betonte Tatsache, daß die archaisierenden Formen sich stets an die letzte Entwicklungsstufe des Archaismus anlehnen. Denn aus ihr ging eben die erste Blüte des Archaisierens unmittelbar hervor. Wenn die ionischen Werke in diesem Zeitraum an Zahl zurücktreten, so ist das angesichts des auch sonst geringen Bestandes von gesicherten ionischen Werken nicht weiter verwunderlich. Sie genügen aber um zu zeigen, daß das Archaisieren keine attische, sondern eine allgemeine Bewegung war. Um so bemerkenswerter ist, daß sich außer einem vermutlich äginetischen Werke bisher keines der dorischen Kunst findet, denn der kleine Giebeltorso vom argivischen Heraion zählt natürlich nicht als selbständiges Werk. Dem strengen theoretisierenden Ernst des Dorers mag das unbefangene Umgehen mit älteren Formen weniger gelegen haben.

---

131) Griech. Plast. 15/16.

Das 4. und 3. Jahrhundert läßt deutlich einen mehr handwerklichen Betrieb des Archaisierens erkennen, wobei Athen wieder im Vordergrund steht. Auch in den idolartigen Nebenfiguren bei größeren Statuen treten kaum neue Gedanken auf.

Um so temperamentvoller heben sich die Leistungen der späthellenistischen Epoche ab, in der eine zweite bedeutende Blüte des Archaisierens zu liegen scheint und in der jetzt das Ionische führend ist. In dem brodelnden Kessel dieser leidenschaftlichen Zeit wird das Metall der alten Gedanken in neue Formen eingeschmolzen, aber doch nicht so ganz, daß wir nicht ihr altes Wesen immer wieder erkennen könnten.

In der römischen Zeit tritt neben dem mehr oder minder getreuen Kopieren als Hauptströmung ein handwerklich-archaisierendes Gebaren hervor, dem es vor allem auf Sauberkeit der Form und fleißige Klarheit ankommt. Gewisse naturalistische Elemente werden besonders in den Köpfen hinzuzutun versucht, und auch mit dem Beiwerk wird gern nach eigenem, nicht immer gutem Geschmack verfahren. Auf die Stufe einer selbstständigen künstlerischen Durchempfindung der Form erhebt sich nur die kleine Klasse, die wir als klassizistisch-archaisierend bezeichnet haben und der augusteischen Zeit zuweisen.

Als Anempfinder alter Formen und Neugestalter in ihrer Weise erscheinen uns dann die Archaisten in der bis jetzt kleinen letzten Gruppe, die sich, wie übrigens auch alle anderen Gattungen, bei weiterer Forschung zweifellos vermehren werden. Wir versuchten, diese Archaisten neben der augusteischen vor allem in die antoninische Zeit festzulegen.

In Bezug auf die Gegenstände bestätigt sich die alte Anschauung, daß das Archaisieren überwiegend an gewisse Stoffe gebunden ist, die im allgemeinen von religiöser Art sind. Denn auch die Beckenträgerinnen von Eleusis, sowie die Männerstatue von dort — vielleicht ein Priester oder Mystagoge — fallen in diese Sphäre. Aber es kann nicht an dem sein, daß das Archaisieren durch die religiösen Stoffe bedingt oder gar erzwungen wäre. Dazu sind die Gegenstände zu verschiedenartig und die Fälle des Archaisierens doch zu selten, wie denn auch der Begriff eines „hieratischen“ Stils schon länger außer Kurs gekommen ist. Endlich finden sich auch Beispiele eines rein tektonischen Archaisierens. Die Amazone bleibt eine Ausnahme.

Andererseits kann das Archaisieren aber nicht mehr als eine beliebige künstlerische Laune oder Zeitmode aufgefaßt werden, wenn wir seine mit verschiedener Stärke durch alle Epochen hindurchgehende Macht erkennen. Noch weniger ist es ein Zeichen des Nachlassens eigener schöpferischer Kraft. Denn gerade in dem spannkräftigsten Abschnitt des 5. Jahrhunderts, dann wieder in der leidenschaftlichsten Zeit des Hellenismus liegen für die Rundplastik, soweit wir bisher sehen, die Höhepunkte. Wir erkennen vielmehr, daß das Archaisieren zutiefst in der naiv-natürlichen Stellung des griechischen Künstlers zur Vergangenheit begründet liegt: alle ältere Kunst ist ihm ein dauernd Lebendiges und auch über Jahrhunderte hinweg erfaßt er sie mit seinem eigenen schöpferischen Lebensgefühl. Wie aus einem unterirdischen Strom tauchen die alten Formgedanken immer wieder empor, werden von der ungeheuren Beweglichkeit des künstlerischen Instinkts durchdrungen und mit neuer Empfindung erfüllt. Also Tradition, Ehrfurcht vor dem Überlieferten als Grundlage dieser, wie überhaupt jeder großen Leistung. Und unmittelbare schöpferische Erlebniskraft als unbeirrbar sichere Gestalterin.

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.

Nachträge.

Zu [56]). Zur „Aphrodite Antheia“. Eine kleine Bronzereplik ist im Kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg (Inv. H 3470). Höhe 7,5 cm; Füße, rechte Hand fehlen. Das übergroße Diadem hat einen sehr hohen flachgewölbten unteren Teil, darüber einen Kranz von sieben Palmetten, die nur in Resten erhalten sind. An dem Stirnhaar, das in der Anlage mit der „Antheia“ übereinstimmt, aber stark verscheuert ist, sind die libyschen Staffellöckchen nicht erkennbar. Auf den Schultern sind je zwei dünne Lockensträhne zugefügt.

Zu [57]). Zur libyschen Frisur vgl. auch die Modellform im Pelizäus-Museum zu Hildesheim (Rubensohn, Hellenist. Silbergerät in Abgüssen, Nr. 65 Taf. 18), ferner die ebenda S. 76 abgebildete Bronzestatuette im Berliner Museum. Den ursprünglichen Negerhaarwuchs zeigt vortrefflich der Neger als Faustkämpfer in einer verschollenen Statue aus schwarzem Marmor, nur bekannt durch den Abguß im Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen, abg. Arndt-Amelung, E. A. 1482/83.

Zu [82]). Zur hohen Gürtung bei der Hekate des Alkamenes ist nachzutragen, daß bei der Aphrodite phidiasischen Stils in Berlin (Skulpt. Nr. 586), einem Originalwerk vom Ende des 5. Jahrhunderts vor Chr., das Idol neben der Göttin im Grundbau völlig unserem Hekatetypus gleicht, daß aber der Gürtel dort wesentlich tiefer sitzt. Das legt die Möglichkeit nahe, daß bei den alkamenischen Hekatefrauen ursprünglich ebenfalls die normale Gürtung vorhanden war und erst bei den abgewandelten Nachbildungen höher gelegt wurde, gemäß dem besonders an den archaistischen Reliefs sich entwickelnden Geschmack für diese Mode.

Wolters wendet gegen die Beziehung des besprochenen Hekatetypus auf Alkamenes ein, daß das *προσεχόμενα ἀλλήλοις* des Pausanias nicht auf die um den Pfeiler gestellten Gestalten bezogen werden könne, sondern nur auf drei zu einem Körper zusammengewachsene. Aber man wird diese Wendung nicht so genau auslegen dürfen, daß nicht auch das „Aneinanderhaften“ um den Pfeiler damit bezeichnet sein könnte, zumal es dem Pausanias in II 30, 2 vor allem auf den Gegensatz zu der eingestaltigen äginetischen Hekate des Myron ankam. Übrigens wäre in dem Metternichschen Relief von Ägina (Baumeister, Denkmäler I 632 Fig. 702 = Roscher, Myth. Lex. I 1903) ein Aneinanderhaften von drei Frauen unseres Typus auch ohne Pfeiler vorhanden; doch hat der Reliefbildner den Pfeiler wie auch das übrige Beiwerk zweifellos nur aus Gründen seiner Kunst fortgelassen. Mir scheint das *πρῶτος* nach wie vor das Entscheidende. Dem Pausanias galt Alkamenes als der Schöpfer des herrschenden Typus der Dreigestaltigen, und das war der archaisierende mit dem Pfeiler. Denn das von Petersen (Röm. Mitt. 4 (1889) 73) auf Alkamenes bezogene Hekataion Spithöver, drei Frauen im Steilfaltenpeplos aneinandergebacken, das ja allerdings in Phidiasischer Tradition steht, ist weder eine typische, noch überhaupt eine künstlerisch durchgearbeitete Lösung des Problems, sondern steht ganz vereinzelt. Erst in hellenistischer Zeit kam die seltener bleibende Bildung einer Dreikörperigen in monumentaler Durchführung hinzu (Gruppe im Kapitol Reinach, Rép. II 322, 3 = Roscher, Myth. Lex. I 1906; ferner Rép. I 295, 4; 300, 2. Pergamenischer Fries). Natürlich verkenne ich keineswegs die Schwierigkeiten, die bei dem Hekate- wie bei dem ganzen Alkamenesproblem bleiben. Aber durch den Nachweis mannigfaltiger archaisierender Werke des 5. Jahrhunderts hat die Geschichte des Archaisierens sich so gestaltet, daß eine alkamenische Epipyrgidia in archaisierender Gestalt sich wie von selbst in ihren Lauf einfügt.

Zu [130]). Zum Diadem des Zeus Talleyrand vgl. Hauser, Österr. Jahresh. 3 (1906) 107.

Druckfehler. Auf Tafel 7 lies unter Nr. 51a: Dionysosstatuette.

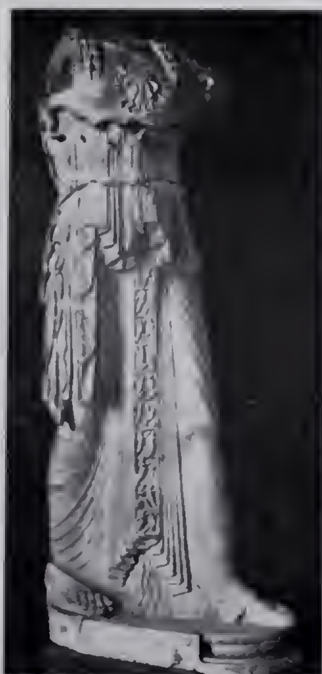
Für getreueste, nicht überall kenntlich gemachte Mitarbeit bin ich Paul Wolters verbunden, für freundliche Beschaffung von Abbildungsvorlagen neben Wolters vor allem Paul Arndt, dann J. Banko, Paul Herrmann, Inspektor Kühnert, Johannes Sieveking. Der allezeit liebenswürdigen Hilfsbereitschaft von Hermann Winnefeld habe ich mich erfreut ohne ahnen zu können, daß es das letzte Mal sein sollte. Der Verleger E. A. Seemann überließ freundlichst das Klischee zu Abb. 38, die Firma Bruckmann gestattete die Herstellung der Abb. 5, 10, 12, 32, 43, 44, 46, 51a nach Tafeln der Denkmäler Griechischer und Römischer Skulptur. Allen sei hier nochmals gedankt.


1. Aus Herculaneum: Neapel.


Zu 4.


10. Aus dem Isistempel zu Pompeji.
(Brunn-Bruckmann Taf. 656).


2. Aus dem aeginetischen Westgiebel
(nach dem Abguss in Dresden).


4. „Dresdener Pallas.“


6. Aus Orte; Villa Albani.


7. Palermo, Museum.
(Arndt E. A. Nr. 554)


8. Paris, Louvre.


9. Rom, Villa Albani.

I. Promachos-Typen des 5 Jahrhunderts (1—7); hellenistisch (8). — Römisches (9. 10).



14. **Aus Stamata; Athen.** (American Journal of Archaeology 5, 1889, Taf. 12).



15. **Heraion von Argos.**
(Waldstein, Argive Heraeum I, 149).



27. **Vom Viminal. Rom, Konservatorenpalast.**



18. **Eleusis.**
(Revue arch. 1908 I, 198).

II. Spes-Typus, griechisch; 27 römisch.



11. **Akroter von Aegina.**
München, Glyptothek.



12. **Rom, Villa Albani.**
(Brunn-Bruckmann Taf. 651)



22. **Bei einer Aphroditestatue aus Pompeji; Neapel.**
(Arch. Zeitung 1881, Taf. 7)



25. **Spes Castellani.**
London, British Museum.



26. **„Aphrodite Antheia.“**
Paris, Bibl. Nationale.
(Babelon-Blanchet Nr. 265)



26a. **Diana von Trastevere.**
London, British Museum.

II. Spes-Typus; obere Reihe griechisch, untere römisch.



28. Athena aus Besançon
Schloss Chantilly
(Mon. Piot IV Taf. 1)



28. Athena aus Besançon
Schloss Chantilly.



30. Spes Rinaldi; Berlin.



34. München, Museum
antiker Kleinkunst.



32. Rom, Museo Barracco.
(Helbig, Coll. Barracco Taf. 32).





31. Isis. Kunsthandel; früher vorübergehend Athener Museum.
(Monuments Piot 2 (1895) Taf. 16. 17).

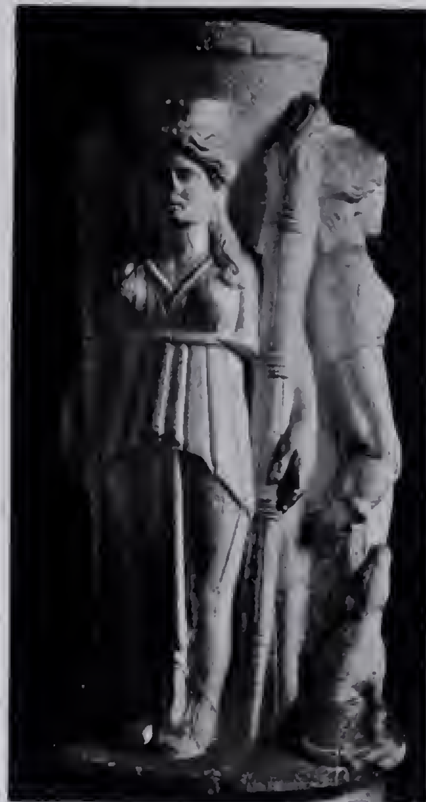
II. Spes-Typus, römisch; 31 hellenistisch.



37. Florenz, Uffizi.



35. Minerva von Poitiers.
(Monuments Piot 9 Taf. 4.)



38. Hekataion aus Athen; Berlin.
(H. Springer's Handbuch [10] S. 289.)



42. Gebälkträgerin von der Skene zu Milet; Louvre.



40. Bei der Artemis aus Larnaka; Wien.



41. Aus Athen.
Sammlung Gréau.



42a. Leuchtenträgerin aus Pergamon.
Berlin.

III. Motiv der Mittelfalte; 5. Jahrhundert v. Chr. bis hellenistisch.



43. **Apollon. Rom, Vatikan.**
(Brunn-Bruckmann Taf. 658.)



45. **„Zeus und Nike" am Stadttor von Thasos.**
(Bull. de corr. hell. 1900 Taf. 15).



44. **Apollon. Rom, Villa Borghese.**
(Brunn-Bruckmann Taf. 657.)



46. **Dionysos vom Quirinal; Rom.**
(Brunn-Bruckmann Taf. 659.)



48. **Pan von Cività Lavigna.**
London, British Museum.



47. **Bakcha. Madrid, Museo arch.**
(Arndt, E. A. 1759.)

IV. Jonischer Kreis; 5. Jahrhundert und hellenistisch. — 48 Römisch.



49. „Priester.“ Eleusis, Museum. (Arndt E. A. 1299.)



50. Tyche. München, Glyptothek.



51. Dionysos. München, Glyptothek.



51a. Artemisstatue. Von römischem Relief. (Brunn-Bruckmann Taf. 628.)



52. Juno Lanuvina. Rom, Vatikan.

V. VI. Römisch-archaistische Skulptur. — 49 griechisch.



53. Amazone; Wien.



53. Amazone; Wien. Aus Virunum.

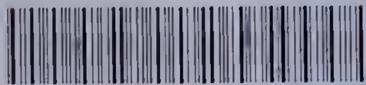


54. Zeus Talleyrand. Paris, Louvre.



53. Amazone; Wien.

VII. Römisch-archaistische Skulptur.





Akademische Buchdruckerei von F. Straub.